

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

Música y músicos en los cines de la Ciudad de México

(1910-1916)

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA:

JOSÉ MARÍA SERRALDE RUIZ

Asesor:
Dr. Aurelio de los Reyes
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Ciudad Universitaria junio, 2004

A Carmen Valdés
in memoriam

A Dn. Pepe y a Rufinita

A mi cultura,
por proveerme de la tinta
con la que escribo día con día,
la partitura de mi vida.

EL ENSAMBLE AL QUE PERTENEZCO

Alma… por regalarme un pentagrama, una pluma y tu corazón.

Chema… por las reglas del contrapunto.

Karin… por afinar todas las notas.

Kairanne… por llenar este tintero de luz y de suspiros.

Carmen, Dn. Pepe y Ariel… por presentarme todos los colores de la orquesta.

Mis cofradías y hermandades: Pasatono, Rapazound y LAUDES.

Rubén, Edgar, René, Gabriel, Carina, Agustín, Fernando, Orlando, Patricia, Lupita, José Ángel, Monsi, Andrés, Yazmín, Elsa, Elizabeth, Daniel, Carlos R., Carlos G., Adrián, Alberto, Margarita, Sibylle, Erubí, Antonieta y a todas ellas…

Maestro Néstor.

Doctor Aurelio.

Doctor Helmut.

De ustedes es.

AGRADECIMIENTOS

Acevedo, Otilio. Sección IV del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Filarmónicos.
Álvarez, Lucía. Escuela Nacional de Música.
Archivo General de la Nación.
Ayala Blanco, Jorge.
Biblioteca Nacional. Fondo Reservado. UNAM.
Bonfil, Carlos.
Brenner, Helmut. Graz, Austria.
Bringas, Douglas.
Cabañas, Alberto.
Cabrera, Erubí. Caracas, Venezuela.
Camacho, Gonzalo. Escuela Nacional de Música.
Carrizosa, Selvio. Conservatorio Nacional.
Castañeda, Néstor. Escuela Nacional de Música.
Centeno, Héctor.
Cortés, Juan Pablo.
Cortés, Yazmín.
De los Reyes, Aurelio. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.
Eckhardt, Joseph P., Montgomery County Community College. E U.
Escobedo de Pichardo, Magdalena.
Esperón, Manuel.
Flores, Carlos.
García López, Patricia.
García, Antonieta.
García, Gustavo.
González Hernández, Carlos. Cine Club Escuela Nacional de Música 1999.
Guzmán, José Antonio.
Hayem, Sibylle. Fonoteca Estudios Churubusco (hasta 2002).
Hernández, Luz María.
Ituarte, Eva. Escuela Nacional de Música, Publicaciones.
Jablonska, Alexandra.
Jiménez, Alejandro. Hemeroteca periódico "El Universal".
Juárez Mena, Saúl. Cine Club Escuela Nacional de Música 1999.
Kolb, Roberto.
Lara, Alejandra. LAUDES (hasta 1998).
Lligany Lomelí. CENIDIM.
Luengas Pérez, René.
Luengas Pérez, Rubén.
Lugo Arce, José Angel.
Maoenzic, Mónica.
Martínez, Agustín.
Medina, Leticia.
Mejía, Diadelfa.
Montes Silva, Ricardo.
Muñoz, Margarita.
Oliver. Exalumno de la maestra Escobedo de Pichardo.
Ortiz, Roberto. Cineteca Nacional.
Osorio, Fernando.
Pérez, Rolando. Escuela Nacional de Música.
Rodríguez, Gabriel. Mundo-Kino.
Rosas, Olga.
Ruiz Hernández, Yanil.
Ruiz Hernández, Yasab.
Ruiz Zavala, Ariel.
Salgado, Sandra. Escuela Nacional de Música, Publicaciones.
Serralde Mayer, Edgar.
Serrano, Carina.
Serrano, Fernando. Cine Club Bravo.
Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Filarmónicos; todo su personal y secretaria.
Sociedad de Autores y Compositores de México
Solis, Juan.
Strobel, Frank. Berlin, Alemania.
Vázquez, Esperanza.
Velásquez, Leonardo. Sociedad de Autores y Compositores de México.
Villaneda, Alicia. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.
Villaseñor Rosas, Kairanne.

1 INTRODUCCIÓN

1.1.1 Un siglo de música de concierto en los cines mexicanos.

A finales del año 2000 concluí mis estudios de la Licenciatura en Piano y mi relación con los Cine Clubes universitarios. Justo en enero de aquel año, recuerdo haber visitado el bosque de Chapultepec a propósito del estreno de la película *Fantasia 2000* en la MEGAPANTALLA IMAX. La película, de los ESTUDIOS DISNEY, era el primer largometraje de animación en proyectarse con la tecnología canadiense de pantalla gigante, con 6 canales de sonido. Las pantallas IMAX, presentadas en la exposición mundial de Osaka en 1970, son capaces hoy en día de proyectar sobre superficies superiores a los 375 metros cuadrados, y de reproducir a través de 3 discos compactos activados simultáneamente, 6 fuentes sonoras distribuidas en espacios con 24 bocinas por lo menos.

De esa exhibición en México, obtuve algunas reflexiones postreras. En principio, el bosque de Chapultepec tenía una gran significación al ser un espacio característico de las primeras exhibiciones de cine en México, y a más de cien años de distancia, miles de niños y adultos habíamos accedido a una manifestación audiovisual sin precedentes en el país, en el mismo lugar. No sólo eso. Lo habíamos hecho con una muy atípica película de los ESTUDIOS DISNEY, caracterizada por una banda sonora con la ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES interpretando a compositores del repertorio de concierto. La única diferencia es que fuera del cine, nadie se veía particularmente asombrado como hace más de 100 años; algunos niños tarareaban "Las ballenas voladoras" de RESPIGHI, nombre con el que algunos identificarán a "Los pinos de Roma" de OTORRINO RESPIGHI, después de *Fantasia 2000*. Una vez más en la historia mexicana, la grandilocuencia del cinematógrafo había permitido que la música orquestal de los conservatorios, llegara a espacios no destinados para ella… y a oídos, de quien menos se lo esperaba.

¿Cuánto tiempo llevaba el repertorio de concierto en las salas de proyección? Esta pregunta, sumada a una serie de inquietudes que explicaré en las siguientes líneas, motivaron la tesis que tiene Ud. en sus manos.

1.1.2 La práctica contemporánea de tocar en el cine.

En 1996, comencé mi labor dentro del cineclubismo universitario como miembro fundador del Cine Club Escuela Nacional de Música. Siendo ejecutante instrumental de la Licenciatura en Piano, conocí el ejercicio de la musicalización de películas del periodo mudo, y musicalicé así funciones de cine de los primeros tiempos. Aunque traté de invitar a otros estudiantes, el proyecto tuvo un poder de convocatoria muy limitado, pocos adeptos y la distancia que guardó la comunidad universitaria pronto le mereció el descrédito verbal de profesores y alumnos. Para algunos, el cineclubismo era únicamente una forma interesante de distraerse de la formación profesional. Si bien nadie apoyó el proyecto, nadie lo prohibió, y así seguimos un *via crucis* pretendidamente mesiánico coordinando el CCENM, Saúl Juárez, Carlos González y yo.

Reconozco que, antes que *Fantasia 2000*, la única inquietud y posterior motor para comenzar este trabajo de tesis, fue demostrarle al más odiado de mis enemigos imaginarios, que alguna vez la música del cine mudo fue reconocida por todos. Tenía la certeza, de que ese momento histórico se encontraba oculto en los primeros años del siglo XX, cuando era cometido de intérpretes de toda casta, tocar durante las proyecciones de cine, o dejar la película a merced del silencio. Todos mis vituperios terminaron en un tema de investigación, fomentado por los cursos de *Metodología de la Investigación Musical* a cargo del Dr. Helmut Brenner, mis clases con el etnomusicólogo Dr. Rolando Pérez Fernández, y claro está, por las pláticas de sillón a sillón con mis abuelos, que promovieron en mí una febril imaginación no-histórica.

Más tarde y gracias a una coincidencia afortunada mientras trabajaba como musicalizador de los ciclos de cine mudo en la Cineteca Nacional (donde amigos y compañeros

me enseñaron a valorar mi trabajo), conocí en una sala al Dr. Aurelio De los Reyes. Aquel día le solicité la dirección de una tesis sobre música y cine mudo en México sin demasiado conocimiento de causa, y desde entonces tuve la fortuna de trabajar bajo una tutela de sumo esmero y paciencia bíblica; de ordenar también con metodología muchas de mis preguntas, y de reconocer la brecha infinita entre la investigación histórico-musicológica, y organizar todas mis pretensiones. Con el tiempo, mucho tiempo, aprendí a dejar de hacer preguntas que los acontecimientos en el pasado no iban a responderme, y aterricé un tema de tesis que hasta la fecha, a horas, días, o años de haber dejado de redactar, sigo redefiniendo y delimitando para el futuro.

1.1.3 Trabajos anteriores.

La bibliografía hasta ahora existente sobre el cine mudo es más o menos basta, pero no existe un volumen monográfico sobre música y cine en México. Estuve en contacto con algunos archivos relacionados con la industria fílmica de la época sonora, y la idea que tengo es que los historiadores olvidaron la música del cine mexicano, entre la voz quebrada de sus informantes y los archivos inexorables forrados de telarañas y devorados por roedores. Ningún investigador musical ha publicado hasta el momento siquiera alguna somera exploración al respecto, y los contados y heroicos materiales (ensayos y artículos), han recorridos datos particulares que aunque valiosos, no adquieren su justo valor al carecer de contextos generales. Alguna información se puede obtener después de la lectura de decenas de publicaciones sobre la historia del cine mudo en México (ver bibliografía), ya que la mayoría de los autores cumplen haciendo comentarios sucintos sobre la actividad musical del período mudo. La historia de los músicos mexicanos del cine mudo, se describió en la mayoría de los casos como una serie de apariciones de pianistas y "orquestas" en los salones cinematográficos.

A continuación comento el único trabajo monográfico existente sobre la música y el cine mudo en México, y algunos textos con información fundamental para su estudio.

Definitivamente fueron éstos, en especial el trabajo del DR. DE LOS REYES, mis puntos de partida y motivación:

- **Ensayo**: *La música en los cines de la Ciudad de México* (1983). Hasta ahora la única monografía sobre el tema. El texto fue resultado de varios años de investigaciones en materia de cine y sociedad en México. Publicado en el volumen 51 de los *Anales de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, describe y analiza algunas historias de músicos sin exceder los límites de la aproximación historiográfica. En esta obra, DE LOS REYES dio particular atención al fenómeno musical aislado y caracterizó algunas formas de interacción música – cine. En mi opinión, la propuesta medular de este ensayo, está situada en la revisión de los repertorios, y las especulaciones sobre su posible origen en la vida cotidiana en México. El recorrido termina en los albores del cine sonoro, dejando preguntas esenciales para quien quiera profundizar en el tema. La falta de criterios musicológicos devino en comprensibles imprecisiones terminológicas, que corresponden más a una investigación de otra disciplina. No obstante, por sus peculiares e interesantes reflexiones, la obra de DE LOS REYES es referencia insoslayable para obtener una visión basta y general del fenómeno. DE LOS REYES, melómano, fue uno de los primeros investigadores en reconocer la fuerte carga histórica de la relación cine, música y sociedad en México, y por lo tanto, fue el único hasta ahora en aproximarse al tema con muchos ejes de estudio en la mano; aún antes de sus contrapartes francesas y estadounidenses, cuyos trabajos son posteriores a 1983. Los músicos que lo lean, extrañarán el punto de vista musicológico, pero inmediatamente descubrirán su gran utilidad.

- **Libro**: *Por las Pantallas de la Ciudad de México*. En dos de sus capítulos, "La cine melodía" y "Vuelve la música", ANGEL MIQUEL pretendió una breve exposición de la actividad musical en los cines de la Ciudad de México. El libro es un estudio de la obra de los primeros críticos mexicanos de cine; por lo tanto, su acerca-

miento a la música de los cines responde sólo a la opinión de aquellos. MIQUEL revisó varias publicaciones periódicas, recabando datos aislados que trata de organizar en un capítulo. Desafortunadamente, la superficialidad de ese sondeo permitió el planteamiento de términos con cierta ligereza ("orquesta" o "jazz band", dejando al margen la tipificación de cada una, o su correlación cronológica). Indudablemente, la reunión de artículos del crítico SILVESTRE BONNARD transcritos por el autor, es una gran herramienta para la comprensión de los años veinte en México, aunque MIQUEL no haya especulado sobre la relación entre la obra del crítico y la recepción de los fenómenos a partir de sus públicos. La selección de artículos en la compilación es afortunada. Con excepción de algunos comentarios del autor que pueden provocar generalizaciones, la obra de MIQUEL es una buena ayuda en el estudio de la relación entre crítica cinematográfica y músicos de cine.

- **Libro.** *El Salón Rojo*. Escrito por REYES DE LA MAZA en 1968, desenterró por primera vez la historia y trascendencia del salón cinematográfico (o cinematógrafo) del mismo nombre, y de la infinita cantidad de referencias a sus eventos sonoro - musicales. Desafortunadamente, el libro adoleció de un aparato crítico que apoyara a los investigadores que continúan con su trabajo,

- **Libros**. Publicados a través de las últimas dos décadas, están los trabajos a cargo de FELIPE LEAL y su equipo de colaboradores, que hicieron revisiones hemerográficas sobre el consumo del cine de los primeros tiempos. Su trabajo recopiló algunas notas sobre música en los cines del interior de la república[1], pero sin revisiones analíticas para nuestro tema.

---

[1] Agradezco muy especialmente a Carlos Flores y Alexandra Jablonska por su apoyo incondicional, al hacerme llegar algunas notas que fueron de vital importancia para elaborar mis primeras cronologías. En sus trabajos se hace referencia a la actividad musical en los cines de la ciudad de México, en fechas anteriores a 1910.

- MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA, por su parte, aportó a la música y el cine mudo con dos libros principalmente: *Por las Pantallas* y *Los Críticos del Cine*, donde a menudo se toca el tema de la música; como en el caso de MIQUEL, sin demasiada precisión. A mi parecer, la obra de CASANOVA es útil como compilación, pero poco afortunada en cuanto al análisis historiográfico, ya que el examen del material es muy somero, y se escapan relaciones cronológicas importantes. No obstante, algunos encontrarán utilidad en sus citas. Los méritos del autor permanecen, en su dimensión.

Quiero expresar mi reconocimiento a estas investigaciones, que de muchas formas contribuyen a formar un panorama de la época. Sin embargo, pienso que la única manera de profundizar más en el ámbito de la música, es optar por la perspectiva de la investigación musical. Si bien, esta tesis no constituye esa necesaria aproximación musicológica con todos sus elementos, sí constituye la primera monografía analítica sobre el tema, y la primera revisión de algunas fuentes históricas, relacionadas con la interacción entre música de concierto y cine mudo en la Ciudad de México[2]. Mucho beneficiarían a este trabajo otras aproximaciones que herramientas historiográficas, sociológicas, y antropológicas.

1.1.4 La memoria viva.

Conseguí establecer algunas relaciones personales que me condujeron a mis primeros informantes; músicos conocidos o desconocidos en el medio de la música del cine, que en su niñez o adolescencia, participaron en la musicalización cinematográfica, ejecutando en vivo o interactuando con ensambles de la ciudad. Tanto el maestro MANUEL ESPERÓN, pianista de los cines de la Ciudad de México y posterior valuarte de la musica-

[2] Invito al lector a revisar la bibliografía comentada al final de este trabajo, donde es posible localizar otros escritos sobre el cine mudo en México, así como temas relacionados con esta investigación.

lización de cine sonoro mexicano, como la maestra Magdalena Escobedo de Pichardo, quien pasó alguna parte de su juventud temprana tocando en los cines después de sus clases en el Conservatorio Nacional, me concedieron entrevistas que contribuyeron a una evaluación de factibilidad y riesgo de una investigación sobre la música no sólo del cine, sino de las diversiones públicas en la Ciudad de México.

En primer lugar, eran pocas las fuentes primarias, y faltaba una forma eficiente de recopilar los hechos históricos. Los acontecimientos sólo prevalecían en la memoria de los informantes que después de más de noventa y cinco años, podrían haber muerto ya o recordar muy poco al respecto. Mis informantes, no obstante, de memorias prodigiosas, fueron valiosísimas páginas escritas sobre lo ocurrido dentro de los recintos de exhibición cinematográfica. Desafortunadamente los músicos que trabajaron en los cines durante la década de los diez no tuvieron por qué esperar mi investigación.

En la primavera de 2002, entrevisté al Mtro. Otilio Acevedo, secretario de la Sección de Filarmónicos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Después de enterarme que uno de los últimos atrilistas conocidos de los años diez en los cines, acababa de fallecer hacía apenas un mes, pensé que mi interés había llegado demasiado tarde. Sin suficientes testimonios orales ¿cómo podría recuperarse esa memoria?

Comencé por buscar datos que pudieran extrapolarse de la información obtenida de informantes en la década de los veinte. Improvisando directrices etnográficas fue facil notar que cualquier extrapolación habría sido inútil, considerando que la historia de la música en el cine mudo debe ocuparse de más de tres décadas de acontecimientos. Finalmente, los informantes referían la realidad musical de una ciudad primitivamente mediatizada, donde los músicos de cine se ligaban cada vez más a los medios masivos, situación que implicaba una investigación más compleja y fuera de mi alcance.

Para entonces, con la tecnología radiofónica al alcance de algunos hogares y distintos espacios públicos; los procesos mediáticos de la cultura habrían comenzado a modifi-

car los hábitos de consumo de la sociedad. La Radio y la Prensa, seguramente estaban presentes en la vida de los capitalinos. Pero mi interés no era recorrer los repertorios populares de los años veinte, sino dar comienzo con el estudio de las formas más inmediatas de relación entre música y cinematógrafos, por ejemplo: los espectáculos públicos, además de los orígenes del cine como espacio laboral para músicos, sus repertorios anteriores a la influencia de la Radio, sus dotaciones instrumentales, sus estrategias de musicalización, y sus implicaciones éticas y estéticas.

Sin embargo, esa no podía ser una delimitación temática, ya que desafortunadamente, no todos los músicos gozaron de una vida y obra documentada. El rastreo de músicos tradicionales, populares y/o indígenas, que en algunos casos sólo tenían la calle como centro de trabajo, es a la fecha prácticamente imposible para mí. Puede ser que la mayoría de ellos, como hoy en día, trabajara en esquemas informales de empleo y autoempleo, que para los fines de esta investigación no he rastreado con profundidad. Mi revisión terminó por ocuparse, en general, de músicos reputados que, sin la caducidad que imprimió la Radio a cierta parte del consumo musical, podían permanecer en la memoria a través de la pluma de cronistas de época, y de la publicidad impresa. Por otro lado, consumar el interés por las relaciones laborales de los músicos en un universo reducido de documentación, anunciaba grandes problemas de localización en archivos históricos y archivos muertos. En conclusión, busqué músicos fáciles de rastrear; la comunidad del CONSERVATORIO NACIONAL tenía buenas posibilidades de presentar algún tipo de documentación sobre sus obras y talentos, no sólo en registros institucionales, sino también en la Prensa.

1.1.5 Fuentes secundarias.

Así eché mano de la hemerografía como fuente secundaria, que a menudo se convertía en fuente primaria por la relación tan cercana entre prensa, publicidad de espectáculos, los registros institucionales y el testimonio escrito de algunos músicos. Es ahí donde la información recabada en entrevistas, fue útil para contrastar con los datos

hemerográficos. Una parte de la información que constituye esta monografía, proviene del sondeo y revisión sistemática de más de veintiún publicaciones periódicas capitalinas, entre 1908 y 1917, a saber: los diarios *El Imparcial*, *El Independiente*, *El Demócrata*, *El Liberal*, *El Monitor, El Monitor Diario de la Mañana*, *El Nacionalista*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *Excélsior*, *El Norte y El Pueblo*; las revistas y suplementos *La semana ilustrada*, *Multicolor*, *Arte y Letras*, *Pegaso*, *Revista México, Zig-Zag* y *El Hogar* ; además de otras que terminaron por no aportar demasiado a mi investigación.

Las publicaciones periódicas nacionales, registraron algunos acontecimientos en los cines, a través de inserciones pagadas en los diarios, algunas gacetillas, y carteleras de espectáculos. Sobre los intérpretes, había desigualdad e intermitencia en los documentos. Los eventos musicales pertenecientes a la cultura popular se registraron y documentaron poco por la Prensa, si no fueron oficialmente promovidos por una institución reputada. Sabemos que los teatros, restaurantes, y cines contrataban músicos, gracias a los anuncios en la prensa, a contados registros institucionales, y a los testimonios orales. Pero lo que no ha llegado a nuestro días, son los pedazos de información que revelen qué, y cómo hacían su trabajo estos músicos. Pocas orquestas típicas, bandas organizadas por el estado, y pocos músicos del CONSERVATORIO NACIONAL se favorecieron por la memoria impresa, albergada en partituras y otros documentos oficiales que dan razón de su actividad. A veces, durante este trabajo, tuve que conformarme con números, anuncios y entrelíneas, para comenzar a especular sobre la información faltante.

Finalmente, necesité documentos generados por las instituciones involucradas en la contratación y producción de estos eventos. De ahí la importancia de revisar registros en el CONSERVATORIO NACIONAL y la SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. Desafortunadamente estos archivos como muchos otros en la República Mexicana, no cuentan con un sistema de catalogación o, en el caso del CONSERVATORIO, son de consulta sumamente restringida. Por ahora sólo diré, que la compilación de fuentes primarias se vio detenida

por situaciones que no son fáciles de prevenir; muchas de estas fuentes resultaban inasequibles, y los encargados de algunos archivos, muy, pero muy poco cooperativos[3].

Los archivos consultados fueron los siguientes: archivo histórico de la SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, registros del SINDICATO DE FILARMÓNICOS DEL STPC, biblioteca "Cuicamatini" de la ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA en sus fondos de consulta y reservado, fondo de consulta de la biblioteca del CONSERVATORIO NACIONAL, y el ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Traté de acceder a los archivos muertos del CONSERVATORIO NACIONAL y del SINDICATO DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS (SACM) sin éxito alguno. Para la revisión hemerográfica, trabajé en la HEMEROTECA NACIONAL, en la HEMEROTECA LERDO DE TEJADA, y en la hemeroteca del periódico *El Universal*.

1.1.6 Delimitadores temáticos.

Sumando la exploración hemerográfica, las fuentes primarias y otras fuentes secundarias, obtuve un cuerpo de conocimientos con el que era más seguro hacer especulaciones. Determiné que la ubicación de la primera partitura del cine mudo en México no podía ni debía determinarse hasta caracterizar correctamente la actividad de los músicos en los cines en México; había pues que elegir un período de estudio y delimitar la investigación temáticamente. Para tal fin, enuncié los siguientes delimitadores:

---

[3] Al respecto sólo quiero recordar que en el trabajo de investigación, no es posible advertir cuándo va a comenzar el *vía crucis* con la burocracia. De esto dan cuenta más de 16 horas de esperas frente a distintas oficinas y escritorios. Agradezco encarecidamente el apoyo incondicional de Lligany Lomelí (CENIDIM), Sybille Hayem (Fonoteca Estudios Churubusco) y Alejandro Jiménez (Diario EL UNIVERSAL), quienes experimentan la vocación de magdalenas en la procesión de los investigadores. Gracias infinitas a todos ellos, pero también a todos aquellos que hicieron absolutamente imposible mi acceso a fuentes tan fundamentales para mi investigación… gracias a ellos por impulsarme a la búsqueda de alternativas para concluir el trabajo.

1. Mi investigación se ocuparía de la actividad musical en los cines de primera clase, que tuvieron los recursos suficientes para pagar anuncios insertados en los periódicos, y participaron en las carteleras diarias. El salón cinematográfico SALÓN ROJO encabezó esa lista de centros de exhibición. Aquellos sin campañas publicitarias consecuentes, quedarían excluidos debido a la dificultad de su rastreo.

2. Sólo cubriría la actividad de los músicos adscritos al CONSERVATORIO NACIONAL, por estar dotados de cierto prestigio para los criterios de la época, y de una trayectoria en los medios. Esto revelaría además la relación de las tradiciones académicas de música dramática (como la ópera), y su incursión en otros espectáculos públicos (como el cinematógrafo). La investigación enfatizaría en la música ejecutada por ensambles orquestales y marginalmente por ensambles de cámara, ya que la actividad de los músicos solistas, parecía difícil de seguir por su intermitente documentación.

3. Sólo me ocuparía de los acontecimientos en la Ciudad de México, por ser mi lugar de residencia, y el lugar de residencia de muchos de los músicos que estudiaron en el CONSERVATORIO NACIONAL

4. Fijé una delimitación temporal, entre 1910 y 1917, período dentro del cual quedaron comprendidos los siguientes acontecimientos: la época de mayor actividad de la orquesta del Conservatorio antes de los años veinte, la aparición de películas italianas de largometraje en México en 1913, la aparición de compañías independientes de ópera, y dos ocupaciones revolucionarias en la Ciudad de México, que marcarían la participación psicológico-social de los capitalinos en el conflicto, y en la actividad de los exhibidores de cine. Dentro de mi especulación se contempla que todos esos eventos influyeron tangencial o directamente en la práctica de la música en los cines.

1.1.7 Justificaciones.

De esa manera, al final del trabajo sería posible tender relaciones entre la escena musical cinematográfica, el período de la Revolución, las nacientes industrias cinematográficas mexicanas y su consecuente crecimiento en los años diez, con respecto a la situación sociopolítica imperante en el país.

- **Sobre los músicos del Conservatorio**: si bien el Conservatorio Nacional no era el único espacio para la música del repertorio de concierto, sí representa una fuente importante de información, por ser una institución de la que se pueden desplegar múltiples líneas de documentación.

- **Sobre la música para orquesta**: construyo esta tesis sobre la búsqueda de "música orquestal", ya que es más factible, como he dicho antes (ver pág. 12), identificar ensambles o fuerzas de musicalización integradas por varios ejecutantes, que la actividad de músicos solistas. Por otro lado, especular sobre las partituras escritas para un solo ejecutante, implicaría involucrarse en las historias de vida de aquellos músicos, con la esperanza incierta de encontrar partituras en colecciones privadas.

- **Sobre México y su complejidad musical**: desde su llegada a México en 1896, el cinematógrafo no encontró problemas para alcanzar popularidad entre los mexicanos. Se abrieron múltiples locales que proyectaban vistas y nuevos mercados laborales para los músicos, platicadores o dueños de fonógrafos. A lo largo de las primeras décadas, también los cinematografistas mexicanos necesitaron quién produjera sonido durante sus proyecciones. Por lo tanto, es fácil imaginar que a los salones de proyección, acudieron muchos capaces de hacer sonar un instrumento musical, abriendo la posibilidad de que artistas egresados de diversas tradiciones musicales, se encontraran con el fenómeno. No estoy capacitado para desempeñar la compleja tarea de etnomusicología urbana e

histórica, para desenterrar a músicos tradicionales e indígenas, del amasijo de la cultura capitalina.

- **Sobre la omisión de fuentes en el resto del país**. Los hermanos LUMIÈRE, enviaron a México una delegación de promotores de su invento: el cinematógrafo. CLAUDE F. BON BERNARD, el director general y su director técnico GABRIEL VEYRE se sometieron en la itinerancia, a condiciones extremas pero sobre todo ajenas a su costumbre de exhibir cine. Para especular sobre estos acontecimientos, he imaginado un conjunto de exhibidores mexicanos que toman la estafeta, para llevar el espectáculo a distintos puntos del país. Los exhibidores mexicanos habrían buscado proyectar no sólo en salas fijas — tal como era el gusto de dos de los enviados franceses, según lo refieren las cartas de VEYRE a su madre (DE LOS REYES, 1996[2]: 42-45) — sino también en salas itinerantes para darse a conocer y hacer rentable su inversión. Al viajar por la República Mexicana, se debieron enfrentar a la gama pluricultural del país, condición que por supuesto, enzarza la diversidad musical. Hasta ahora los investigadores no han encontrado evidencia de que las primeras funciones de cine itinerante hayan sido musicalizadas. La duda persiste, pero de haber sucedido, las primeras "vistas" cinematográficas pudieron haber entrado en contacto con una experiencia sumamente compleja y multicultural. El terreno invita a imaginar a músicos herederos de tradiciones musicales diversas, interactuando con el espectáculo cinematográfico en formas distintas. La documentación de estos hechos requeriría de años de investigación del pasado musical de México, a cargo de especialistas regionales (en cuanto haya suficientes). Ya debemos comenzar, pero no todavía, en este trabajo de tesis.

- **Sobre las películas mexicanas y la música.** La consolidación de una primitiva industria de producción cinematográfica en México, sucedió justo cercano el año de 1917. Esto invitaba al descubrimiento de una primera partitura de cine

generada a partir de una productora mexicana, o de un exhibidor mexicano. Su localización sería de gran valor.

Basta de especular, que poco se puede hacer por este imaginativo panorama, hasta que tengamos las fuentes y metodologías para estudiar la música, los músicos y el cine, con una aproximación regional. Con esta reflexión, quedó más claro para mí que el seguimiento de los músicos de tradición académica, sería por el momento, más asequible.

Todo esfuerzo pasmoso, como la posibilidad de consultar archivos históricos sin catalogación (e.g. Conservatorio Nacional, que además era burocráticamente inaccesible, o el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública), representaba un tiempo de consulta no apropiado para una tesis de licenciatura en piano, sin experiencia suficiente de mi parte en los campos de la historiografía y la musicología histórica.

1.1.8 Hipótesis de trabajo (planteamiento).

La primera partitura cinematográfica orquestal generada en México, debió surgir junto a la exhibición de alguna película a principios de la segunda década del siglo XX; ya que es el momento en el que la Orquesta del Conservatorio se vincula abiertamente con los cinematógrafos capitalinos, y se consolidan espacios alternativos para el propio Conservatorio.

1.1.9 Sistematización de la información.

Durante el proceso de investigación obtuve datos que registré en tres ficheros: temático (alrededor de 800 entradas en fichero manuscrito y electrónico), onomástico (67 entradas referenciales) y bibliográfico comentado (69 entradas referenciales). El 60% de éstos fue capturado electrónicamente en una base de datos compatible con clientes ODBC. Las imágenes fueron procesadas digitalmente para compensar su baja resolución y problemas en la captura; no fue necesario un sistema de catalogación de ma-

teriales gráficos, ya que sólo ha sido posible incluir 10 imágenes inéditas en este trabajo, a razón de los costos inaccesibles para el pago de derechos por fotografía, y la consecuente dificultad de registrar los materiales con las técnicas debidas. Esta problemática se resolverá con la edición posterior del presente texto.

Elaboré la redacción de textos en un programa comercial de procesamiento de texto, con algunos marcadores XML, donde generé 4 índices (general, onomástico,de obras musicales y de películas, que pueden localizarse al final de este trabajo). Por la inexistencia de un manual de publicación en la ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA, UNAM, utilicé el manual de estilo de la AAA (American Anthropological Association), aplicando las siguientes excepciones: los títulos se encuentran numerados; autoridades, instituciones y entradas de índice onomástico se encuentran en mayúsculas pequeñas; no utilicé las reglas de sangrías para las citas en bloque. He optado por los caracteres "« " y "»", para delimitar las citas dentro del texto y en bloque independiente; en este último caso, empleé además tipografías distintas. Esta tesis no se sometió a un proceso de diagramación en la presente versión, y por lo tanto sus notas al pie y separación por guiones han sido controlados automáticamente por el programa procesador de textos, abriendo la posibilidad de una lista de erratas posteriores. Ha sido impresa haciendo uso de tipografías de familias mixtas, de las casas AGFA-Monotype, Linotype, y Adobe Systems (Cantoria MT, Helvetica Neue Light y Myriad Pro Light).

1.1.10 Índice de contenidos.

El presente trabajo se integra de los siguientes capítulos, divididos en tres ejes temáticos:

1. Exposición de criterios y antecedentes.

    a. Capítulo I: Antecedentes. "La música no importa". Revisión crítica de la historiografía de la música del período mudo del cine en México; exposición de

criterios terminológicos y analíticos que he adoptado, hacia una posible historiografía de la música del cine mudo en México. Precisiones terminológicas para el estudio de la música del cine mudo en México.

b. Capítulo 2: "México, músicos y cine rumbo a 1910". Observaciones sobre el ambiente musical en la Ciudad de México a la llegada del cine; la música de concierto, las bandas militares y otros ensambles que involucraron músicos de formación académica; síntesis sobre el perfil del músico de concierto desde el siglo XIX. Las diversiones públicas en Europa y su relectura en el México del *porfiriato*. La música en los cines de la Ciudad de México, antes de 1910.

2. La música en los cines de la Ciudad de México (1896-1916)

a. Capítulo 4: "Formado por profesores del Conservatorio Nacional". Encuentro de la orquesta del Conservatorio con el cine. Óperas, zarzuelas primera partitura de música cinematográfica escrita para un largometraje de ficción. El encuentro de los músicos de la orquesta del Conservatorio con un régimen difícil de trabajo.

b. Capítulo 3: "Entre *Marco Antonio y Cleopatra* y el *Ballet Excelsior*". La fuerza de venta y la superproducción de espectáculos con orquesta. Continúa el largometraje italiano. El consumo cultural musical y la orquesta. Decadencia de algunas diversiones públicas.

3. La disolución en medio del clima Revolucionario. (1914-1916)

a. Capítulo 5: "La mesa puesta". La respuesta del Conservatorio Nacional y el renacimiento de la ópera. Momentánea decadencia de las salas de exhibi-

ción, y renacimiento en 1915. El nacimiento de la crítica cinematográfica y su interacción con el cine.

b. Conclusiones.

4. Bibliografía.

5. Índices.

1.1.11 Notas y comentarios preliminares.

- Hace más de dos años, mis propias compulsiones, la película *Fantasia 2000* (que por cierto, me parece muy inferior a la primera *Fantasia* de 1950) y la provocación del Dr. Aurelio De los Reyes en su ensayo *La música en los cines de la Ciudad de México*, sirvieron como el impulso definitivo para comenzar esta búsqueda.

- Durante el proceso de revisión de tesis, pude valorar en su justa medida las aportaciones que hago con el texto que está a punto de leer o de abandonar en el estante.

- Por otro lado, no fue posible darle a este trabajo una perspectiva musicológica; las fuentes no lo permitieron. Llegué al final sin encontrar partituras analizables, sin poder señalar nombres, ni poder dar explicaciones precisas, pero sí con la gran fortuna de tener el doble de preguntas.

- Lo que sí se ha localizado es una serie de referencias hemerográficas, algunas contrastadas frente a otras fuentes, que perfilan el quehacer musical de los cine en la Ciudad de México.

Después de más de un siglo de música en los cines mexicanos, es justo reconocer la historia de los músicos de cine, para entender su obra, su momento, nuestro presente… y justificar una era mediática de ballenas voladoras.



2 ANTECEDENTES: LA MÚSICA NO IMPORTA.

La música del cine es similar al gesto
de un niño que canta en la oscuridad.

Theodore W. Adorno

2.1 El cine se volvió audiovisual.

2.1.1 Cine y silencio.

La sala de cine es sala de sonidos. Durante tres décadas después de su invención como espectáculo público, el cinematógrafo quedó identificado como un dispositivo para proyectar imágenes en movimiento, presentadas a un grupo de espectadores dentro de un espacio delimitado. Sin la tecnología para transportar sonido alguno a la sala de proyección, la exhibición fue para muchos una quimera de luz (ANDERSON, 1984: iii) demasiado silenciosa para presenciarse con comodidad. El teórico húngaro de cine, BÉLA BALÁZS, citado ya por otros autores (MORIN, 1972: 154 ; VER TAMBIÉN, COLÓN, 1997: 31) dice:

> «Una película muda, vista sin acompañamiento musical hace que el espectador sienta malestar. Este fenómeno tiene una aplicación sicológica [sic.]: para la película muda, la música no es solamente un instrumento tradicional para expresar el tono afectivo, sino una tercera dimensión de la pantalla. La música hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente. La música cesa… todo aparece liso… Sombras privadas de carne.»

Balázs le otorga a la música del cine mudo, una gran responsabilidad Esta situación dejó ver una de las principales características del cine de los primeros tiempos: pese a su incapacidad de producir sonido alguno, la naturaleza humana no pudo aislarlo de la experiencia auditiva; fue mudo, pero no silente.

El ruido del proyector, los murmullos, las exclamaciones o la filtración de los sonidos exteriores eran necesarios al interior de la sala de cine, para impedir que el espejismo se apoderara de las asombradas mentes decimonónicas. En ese intersticio entre ilusión y realidad, el exhibidor de cine facilitó a sus públicos el acceso al discurso de la luz. Un músico solitario, algún explicador de películas (Colón et. al., 1997: 31) o el manivelista de un *fonógrafo*, tuvieron una función en el universo cinematográfico, otorgándole voz a la experiencia de ver una película, y no necesariamente a las películas mismas. Así es como comenzaron a determinarse las distintas relaciones semánticas entre el cine, su entorno, los músicos y las películas.

En la actualidad, encontrar a un músico tocando un instrumento en el interior de una sala de cine, remite nuestra percepción a la experiencia audiovisual de la televisión, los contenidos denominados "multimedios" de una computadora, o la de cualquier película con pista sonora incluida. Por consiguiente: la música, sea grabada o ejecutada en vivo durante la exhibición de una película, se adscribe automáticamente al ambiente casi sacramental de oscuridad y silencio, al que estamos habituados desde la llegada del sonido óptico alrededor de 1929. Apartar los sonidos de la experiencia audiovisual en ese contexto para acceder sólo al discurso sonoro, exige esfuerzos extraordinarios de nuestra parte, o de una película verdaderamente insoportable. Es por eso, que es prácticamente imposible recrear hoy en día la experiencia estética del cine mudo tal como se apreció en su época, y su estudio requiere de una serie de relativizaciones que a continuación expongo con mayor precisión.

2.1.2 La invención tecnológica, no el espectáculo público.

En 1872, casi cien años antes de que el espectáculo cinematográfico de mayores dimensiones (la pantalla IMAX, referida ya suficiente en este trabajo), se diera a conocer en Osaka en 1970, el fotógrafo inglés EADWARD MUYBRIDGE recibió una invitación del criador de caballos en Estados Unidos, LELAND STANFORD, para fotografiar uno de sus más selectos animales. La tarea era registrar al animal en movimiento. Así desarrolló MUYBRIDGE los principios de la *cronofotografía*, o ya bien, del registro de imágenes secuenciales, en este caso desde distintas cámaras alineadas a través del recorrido de un caballo, en un lapso de tiempo.

Es cómodo saber que MUYBRIDGE no visitará por ahora el siglo XXI; de hacerlo, sería necesario explicarle con detalles exhaustivos la conexión entre sus experimentos y el cinematógrafo contemporáneo. Los desarrollos de MUYBRIDGE eran inminentemente científicos, y dentro de este terreno se relacionaban con la óptica, la química, y la biología. Lejos estuvo el fotógrafo inglés de imaginar un futuro "espectacular" para su invención, y mucho menos que sus beneficios no sólo impactaran a la ciencia, sino también a la reproducción industrial del arte y a la aparición de una nueva manifestación artística y/o de entretenimiento. El espíritu científico del cine predominó entre los primeros inventores y autores cinematográficos. Sólo las mentes empresariales de los HERMANOS LUMIÈRE y del notable inventor THOMAS A. EDISON en Estados Unidos, concibieron la posibilidad de que las imágenes en movimiento se convirtieran en una forma de entretenimiento lucrativo en la última década del siglo XIX. Recordemos que los LUMIÈRE dieron el paso definitivo, al dotar al invento de la capacidad de mostrar las imágenes en movimiento a un grupo de espectadores.

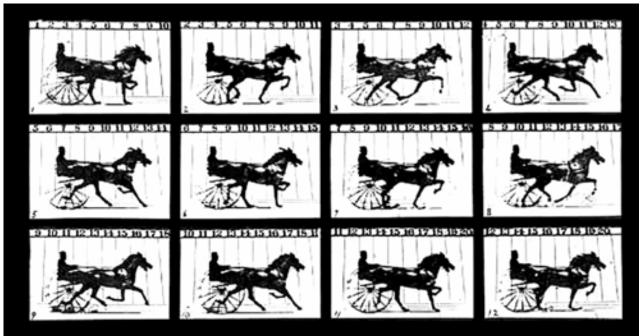


Ilustración 2.1: Serie *cronofotográfica* de MUYBRIDGE. Pasaron algunos años antes de que la invención científica se convirtiera en espectáculo; la música cumplió una función dentro de ese proceso.

Entre "la población" que asistió a las diversiones públicas preparadas por EDISON y LUMIÈRE, estuvieron los primeros consumidores de objetos culturales audiovisuales como los conocemos hoy en día. El cinematógrafo que se desarrolló después de la obra de MUYBRIDGE y antes de LUMIÈRE, se perfeccionó para superar constantemente las expectativas de los públicos para convertirse en lo que es hasta nuestros días.

En esa fase aparece la música. El desarrollo opto-mecánico del cine, se complementó por una serie de valores agregados que se añadieron al espectáculo cinematográfico, y que pudieron representar la aparición de un anunciador, un manivelista, un número artístico presentado junto con la exhibición de cine, o un músico tocando un instrumento durante la proyección de una película. Esto último, representó una resignificación del total de los eventos percibidos dentro de un recinto cinematográfico, completamente distintos a los de una sala IMAX de nuestros días.

Con todo esto, debemos entender que nuestra percepción del sonido y las imágenes en movimiento, es resultado de una construcción de códigos que tomó años de aceptación y maduración, para las generaciones que vieron nacer el cinematógrafo. Nosotros, habitantes del siglo XXI, entendemos el evento cinematográfico de forma similar a la empresarial visión de un espectáculo, pero muy distante a la lectura que habría dado el propio MUYBRIDGE y otros científicos responsables de la invención tecnológica que sustenta el cine. Fue obra de LUMIÈRE y sus sucesores, la conversión

simbólica de la tecnología de las imágenes en movimiento, en un espectáculo público, audiovisual y lucrativo.

2.1.3 El primer planteamiento audiovisual del cine.

El análisis del espectáculo cinematográfico, exige el estudio de dos sistemas no verbales de comunicación (MILLER, 1999: vi) en principio. Sin embargo, el sonido se desarrolló en el cinematógrafo como un valor agregado y complementario al de las imágenes en movimiento. La comprensión de dicho "valor agregado", sus límites y el estudio de su transformación en el discurso audiovisual, compete a un tercer punto de vista, casi antropológico, que implica el estudio de la recepción simultánea de imágenes y música, por un grupo de espectadores.

La música, como hemos dicho, primero facilitó la apreciación de las "vistas"[4] en un cuarto oscuro; pero más tarde y casi de inmediato, los sonidos e imágenes producidos en simultaneidad dentro de una sala se asimilaron en la interpretación de su público en dos posibles niveles: **un evento audiovisual único o dos discursos aislados sin relación**. En cualquiera de los casos, así es como el cine hizo su primer planteamiento audiovisual, y en mi opinión, la historia de la música del cine mudo debe observar siempre la oscilación entre uno y otro extremo, como elemento clave para entender la historia de la recepción cinematográfica. Reunir datos históricos, musicológicos o de teoría de la imagen a este respecto, es indispensable en esta tarea.

Desde los primeros esfuerzos de W.K.L. DICKSON (1860-1935), trabajador del mencionado THOMAS A. EDISON en Estados Unidos, y su invención para sincronizar las imáge-

---

[4] Nombre genérico que recibieron las películas durante el período mudo del cine.

nes exhibidas en el *Kinetoscopio*[5] con un fonógrafo (*Kinetófono*), el sonido y por consecuencia la música en el cine mudo, satisficieron las necesidades del consumo de espectáculos, y posteriormente las necesidades creativas de sus autores.

Por lo tanto, el momento preciso donde el cinematógrafo se volvió una manifestación audiovisual unisemántica de imágenes y sonidos, no es un evento determinado en la historia. No podría serlo. Siempre hubo quien asociara el cine con la idea de MUYBRIDGE y quien lo hiciera a la manera de los hermanos LUMIÈRE; quien pensara en él como dos eventos distintos o como un evento audiovisual integral. En qué medida dentro de alguno de estos cuadrantes se recibió un evento cinematográfico determinado, es una reflexión imprescindible para investigadores que se adentren en este tema.

2.2 Las historias de cine, y la música.

2.2.1 Historias de lo visual-social del cine.

En la primera exhibición del cinematógrafo en París, 1895, la invención optomecánica protagonizó la sesión. Desafortunadamente, sólo algunos historiadores de cine, los más recientes sobre todo[6], han referido mayores datos sobre los eventos sonoro -

---

[5] Dispositivo que, a través de un visor, mostraba imágenes en movimiento (fotogramas), de corta duración, a través de un visor.

[6] MARTIN MILLER MARKS (1997: 31), utilizó los testimonios de MALVELL Y HUNTLEY, que revelan que la primera proyección de cine el 25 de diciembre de 1895 en el GRAND CAFE, ubicado en el Boulevard des Capucines de París, tuvo acompañamiento a cargo de un pianista desconocido. DAVID ROBINSON (1998), por su parte, expuso claramente el trabajo conjunto de los HERMANOS LUMIÈRE con el pianista E. MARVAL que tocaba en un piano GAVEAU. No obstante, la identidad del primer pianista todavía está por descubrirse con mayor precisión.

musicales en torno a ésta. Las primeras funciones de cine en el mundo, se exploraron hasta ahora a través de acontecimientos empresariales, de contratos, invenciones tecnológicas y de transacciones, y muy poco a partir de la historia de su recepción; se ha mostrado particular desinterés por la mucha o poca importancia de un musicalizador en los resultados de una exhibición[7]. La historia del cine, fue, en los tiempos en los que todavía se podía entrevistar a sus pioneros, la historia de las imágenes, argumentos y fenómenos que entran por la vista y que se construyen con base en una industria en constante relación con su entorno sociopolítico y cultural; por esto siempre ha sido difícil para los historiadores atender lo que entra por los oídos con la importancia que a mi parecer merecen música y diseño sonoro cinematográfico. Esto puede constatarse en las historias generales del cine, a saber, la de GEORGES SADOUL de 1967 o la del barcelonés ROMAN GUBERN de 1969, donde las referencias a músicos, se desdibujaron en medio de los grandes procesos de la evolución del lenguaje cinematográfico que incluyen mayoritariamente lo visual. Pareciera que los músicos tienen una asociación más directa con los procesos de recepción, en general menos estudiados que los de producción de cine[8]. Pocos asumen la obligación de hablar de la música, con la misma importancia que confieren a la dirección de arte, o la fotografía en una película.

No son muchas las historias generales del cine en nuestra bibliografía, que señalaron éste u otros planteamientos sobre la música. Hacerlo exige un poco de especulación

---

[7] Algunas excepciones en el caso específico de México, han sido enunciadas ya en la introducción de este trabajo. Ver pág. 5.

[8] Aunque hubo algunas partituras escritas en el mundo, para el cine anterior a 1910, es hasta los años veinte con las vanguardias europeas, que las partituras cinematográficas se celebraron como un mérito creativo simultáneo de hacedores de cine y músicos; tal como hoy en día consideramos la musicalización integrada a la producción de una película.

sobre la relación cine y sociedad, que no a todos ha interesado. No basta con hacer cronología de los avances del cine, de la evolución de sus lenguajes, de la vida de sus protagonistas, o del número de personas que lo consumen. La historia del cine también involucra la manera en que ha movido a sus espectadores.

En conclusión, para historiografiar al cine se han necesitado sus imágenes VISUALES y su tecnología óptica, sin transformación en los últimos 107 años. Es evidente que sin música en las salas cinematográficas, el cine hubiera seguido siendo cine… pero no la diversión pública que es ahora. "Historia del cine" es la interesante historia de su producción. "Historia del cine como diversión pública", es la compleja historia de su recepción en medio de la cual está ubicada la música interpretada en vivo.

2.2.2 Herencia teatral de la música cinematográfica.

Seguramente, algunos creadores aprendieron mucho de la forma en que los espectadores percibían al músico de los cines. La práctica característica de las grandes empresas de distribución y producción de enviar a los exhibidores partituras, junto con las películas (ROBINSON, 1995) para que se tocaran en vivo, implicó una confianza en la imagen necesaria de un intérprete musical en vivo. Esa confianza pudo haber devenido de formas de espectáculo habituales a la llegada del cinematógrafo: el teatro y el teatro musical. La propuesta de asociar una obra musical a una serie de sucesos con un carácter narrativo o dramático, evidentemente, no era nueva. Desde los *autos sacramentales*, las *danzas trovadorescas*, los *cantares* medioevales, las *cantatas sacras*, la *ópera*, los espectáculos de *teatro de sombras* y la ***linterna mágica***, el *ballet*, los *géneros chicos*, hasta el *teatro musical* o el de *cabaret*, la correspondencia entre música y líneas dramáticas estaba absolutamente propuesta. Es mi parecer que, ya que en proceso de recepción de la música del cine intervinieron otros factores, tuvo que suceder un desarrollo veloz, antes de que la música se percibiera tan obligatoriamente integrada a las imágenes como estaba en otras formas artísticas.

Por eso estudiosos como GILLIAN ANDERSON, del MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK, y DAVID ROBINSON, autor para los cuadernos del MUSEO DE ORSAY en Francia y director del *Festival de Cine Mudo* en Pordenone, hacen REFERENCIA entre otros a un pasado teatral de la música en el cine. Sin embargo, me parece que si ésta deviene del teatro, sólo lo hace a través de otra forma de espectáculo público constituida por el espectáculo de *variedades*; la música del cine en sus orígenes cumplió quizás la función de la música teatral siguiendo líneas dramáticas y acciones si sus públicos e intérpretes así lo dispusieron, pero también provocando ambientes placenteros a la manera de la música que acompaña las comidas de las clases acomodadas en muchas partes del mundo.

No todos los espectadores percibieron el fenómeno de la misma manera, y por esto es que matizar los orígenes teatrales de la música del cine mudo me parece indispensable. Estudios más profundos podrían encontrar funciones de la música cinematográfica del período sonoro, originadas en esta otra función de la música en los espacios de socialización tales como el cinematógrafo y el salón de *variedades* de los primeros años. Esta flexibilidad puede proveer al investigador de la posibilidad de descubrir más particularidades de cada caso cinematográfico estudiado, ya que la necesidad de evitar el silencio (ANDERSON, 1984: iii), no equivale a la necesidad de enfatizar una acción dramática o un gesto visible; así que las consideraciones deben ser casuísticas. En el caso mexicano al menos, muchos acontecimientos de música en los cines emparentaron con otras prácticas interdisciplinarias como los bailes, las fiestas populares, y el universo de las diversiones públicas (sobre los espectáculos de variedades hablaremos más adelante en la sección 2.4.3, página 45). Si bien, el espectáculo de variedades como cualquier otro que se presente sobre escenarios deriva del arte teatral, su verdadera relación con éste, sólo puede determinarse al encontrar la forma en que la sociedad lo asimiló.

2.2.3 La partitura para cine, y el caso mexicano.

Esto nos lleva a cuestionarnos sobre la posibilidad de determinar cuándo una musicalización siguió las imágenes en movimiento y cuando no. La única forma de saberlo con relativa certeza es accediendo a la música misma, siendo la partitura, la única forma de lograrlo. Sin partituras, no es posible contar con un registro objetivo de la relación música e imágenes o música con acontecimientos afines. El análisis musical metodológico es un ejercicio científico, no refutable e interpretable *a posteriori*.

Hablamos antes (pág. 27) sobre la pertinencia de estudiar la historia de la música del cine mudo desde su recepción antes que su producción. La génesis de una partitura puede suceder en cuanto un músico esboza su propia ejecución instrumental para una película dentro de una sala de cine (desde su recepción), o cuando factura una partitura como parte de su producción. Éste es el caso de los productores que en los primeros años del cine sugirieron de antemano cómo musicalizar sus películas. A continuación algunos ejemplos de estas modalidades:

Recordemos la función inaugural del cinematógrafo en el *Grand Cafe* de París en 1895, y los posibles eventos musicales (ver texto y notas al pie en la página 25) relacionados, que hasta ahora se sospechan, y por lo tanto, no hay forma de confirmar los repertorios entonces ejecutados. El primer registro escrito de una obra musical vinculado a la fotografía en movimiento data de 1895, antes del nacimiento del cine. Se trata de una partitura localizada hoy en la STIFTUNG DEUTSCHE KINEMATHEK en Alemania, preparada ex profeso para el acompañamiento de una proyección del sistema *Bioskop*, por un músico desconocido[9]. Los inventores y empresarios MAX y EMIL

---

[9] Al respecto, traduzco lo que ha dicho MILLER sobre la autoría de la partitura:

SKLADANOWSKY, organizaron aquella proyección frente al *Jardín de Hiver* en Berlin (ROBINSON, 1995: 24). El musicólogo e historiador MARTIN MILLER MARK, académico del MASSACHUSSETS INSTITUTE OF TECHNOLOGY, fue el primero en hacer un análisis detallado de las *particellas* que se preservan de aquella partitura, compuesta para una fuerza orquestal que incluía violines, ocho maderas, ocho metales y un contrabajo, en principio (MILLER, 1997: 33-34). Aunque dicho espectáculo no fue propiamente el del cinematógrafo de los LUMIÈRE, sirve para notar el vínculo tan importante que tuvo la música con las diversiones públicas desde el siglo XIX. Gracias a que esta música está documentada en partituras, sabemos que las presentaciones públicas del sistema *Bioskop* y su estética, seguro devinieron de espectáculos públicos como el *teatro de sombras* y la *linterna mágica* de cuentos fantásticos y ficciones.

Por otro lado están las partituras concebidas desde la producción de una película. En la historia del cine, los indicios más antiguos sobre una partitura de estas características, se sitúan en 1897 en París, Francia. GEORGES MÉLIÈS entregó a sus exhibidores una partitura que acompañaba su película *Faust et Margueritte*, con algún arreglo de la obra análoga de GOUNOD (ROBINSON, 1988) para ser ejecutado durante su exhibición.

«Aunque se ha adjudicado la autoría a Hermann Krügger, hombre identificado como un amigo del empresario Skladanowsky, no hay compositor mencionado en las partes impresas. Muchas de ellas, sí presentan el sello de "F. Hoffmann, Kapellmeister," […] asi que sí es posible que Krüger y Hoffmann hayan trabajado en la compilación, juntos en Berlin, y que también otras personas los hayan ayudado, o revisado la música durante el viaje.» Aquí se refiere al viaje, pues el espectáculo de Skladanowsky fue itinerante (MILLER, 1997:32). A pesar de que menos de un 20% de la música ahí expuesta fue original, estaba pensada para empatar con más que el carácter general de la proyección, ya que involucraba distintos estilos compositivos, al incluir por ejemplo una obra de GLINKA para una vista rusa, *galops* populares para musicalizar la aparición de un juglar y *waltzer* para musicalizar una danza serpentina, entre otras.



Ilustración 2.2: Partitura de "Introducción", para las exhibiciones del sistema *Bioskop*. Autor desconocido. Parte de flauta. La partitura incompleta fue analizada por Martin Miller Mark (Miller, 1997: 33).

Si bien casos similares sucedieron con otras empresas como la casa PATHÉ, uno de los más demostrativos del interés de directores y productores por supervisar la música que debía interpretarse durante la exhibición de una película, sucedió en Francia con la pequeña sociedad *Film d'Art*, promovida por los hermanos LATIFFE, y comandada por CHARLES LE BARGY (1858-1936) y ANDRÉ CALMETTE, según lo atestigua el artista de cine ANTON GIULIO BRAGAGLIA (1890-1960) (RODRÍGUEZ, 2002: 48), obedeciendo a la ne-

cesidad de que el cine inyectara argumentos más imaginativos y actuaciones más brillantes, buscó introducir elementos de la literatura y el teatro. Mientras productoras como PATHÈ mantuvieron un liderazgo en la distribución de películas durante esos años, fundamentado entre otras cosas por la adecuación de músicas más o menos conocidas para las películas enviadas, los partidarios de la perspectiva de *Film d'Art* optaron por llamar un compositor para que escribiera música para la escena, en coordinación con el equipo de creación de una película, tal como lo hubiera hecho un productor de teatro. En ese momento, el fenómeno cinematográfico comenzó a incorporar la composición de la música para cine al proceso de producción y aún más, al proceso creativo.

Para la película de 1908 *L'Assasinat du Cont de Guise*, CAMILLE SAINT-SAËNZ (1835–1921), compositor francés que gozaba de bastante popularidad, escribió una partitura para su ejecución simultánea con la proyección (abordaremos otros aspectos de este caso, en la página 50). La obra, si no la primera, es una importante ocurrencia de la música de un compositor afamado discurriendo con la narrativa de una película[10]. Esta manera de componer música cinematográfica no logró trascender lo suficiente en corto tiempo y pasó relativamente desapercibida para el gran revuelo que causó en principio. Con *L'Assasinat du Cont de Guise*, las músicas para el cinematógrafo se acercaban más a la música para teatro, a través de la partitura.

En conclusión, la invención de la partitura para cine promovida por sus productores y/o distribuidores, es, junto con la decisión de qué se filma y dónde se vende, una de

---

[10] Dicha obra se convirtió después en el *Concierto para piano, armonio y cuerdas Op. 128 de* SAINT-SAËNZ. En Italia, se ha propuesto que el realizador ROMOLO BACCHINI, haya sido el autor de la primera partitura cinematográfica, meses antes de que Sain-Saënz, para las películas *Gli incanti dell'oro* y *Pierrot imma morates* (COLÓN, 1997). Este dato todavía es incierto en las historias del cine.

las primeras interacciones creativas entre el cine y su recepción: el creador o el músico piensan ya, en la manera en que sus espectadores presenciarán una película. Ya hablaremos más del *Film D'Art*, cuando tratemos el caso mexicano.

2.2.4 Sobre las partituras y la estética de la música en los cines mexicanos[11].

Para exponer una idea somera de la interacción de los músicos mexicanos con partituras distribuidas con una película, tomaré dos ejemplos no cronológicos. En 1905, la empresa AGUILAR Y ROMÁN J. BARREIRO, organizó en la provincia mexicana un "quinteto filarmónico" bajo la dirección de ARNULFO BLANCO, para la interpretación de una obra escrita por un "reputado compositor Parisiense" (DE LOS REYES, 1983: 104) en concordancia con algunas de las vistas propuestas para la función. Muy probablemente, la partitura fue enviada desde París por la distribuidora y productora de la película[12], siendo quizás la más antigua referencia a un acontecimiento similar. Hasta ahora, no tenemos indicios de partituras formuladas por un distribuidor o productor mexicano, para ser distribuidas junto con una película.

En tres de las obras de AURELIO DE LOS REYES – el texto incluido en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [1983] (ver pág. 5), y sus dos primeros volúmenes de *Cine y Sociedad en México*; (1996 [1981]) – se mencionaron interacciones entre música y cine desde el primer mes de actividades cinematográficas en México. Es así que la más precisa localización del nacimiento de la música para ensambles en los cines

---

[11] En este apartado, he tomado dos ejemplos de décadas distintas, por considerar representativos sus contenidos, y en la inteligencia que no es necesaria una revisión cronológica todavía, para exponer la diversidad del caso mexicano.

[12] Es importante considerar que las distribuidoras de películas aparecieron en México hasta el año de 1906. (DE LOS REYES, 1983: 108)

de México, y sobre la cual hablaremos más adelante, está en manos de DE LOS REYES (1983). En general, sólo consulté fuentes hemerográficas o fuentes primarias antes de ese año, cuando los detalles de mi interés, hubieran sido omitidos por los investigadores dentro de sus intereses.

Conocemos muy pocas ocurrencias de música escrita en partituras dentro de la exhibición cinematográfica mexicana en el período mudo. No se sabe de alguna en la que la exigua industria mexicana del cine mudo, en comparación a otros países, o en su defecto alguno de sus distribuidores hayan requerido la participación de un músico en el proceso creativo antes de la década de los veinte; en general, no se ha encontrado ninguna fuente musical documentada nacida con la producción de una película anterior a 1926, cuando FRANCISCO DOMÍNGUEZ escribió la música a ejecutarse en vivo para el documental *Chalma*; dicha obra, había sido una iniciativa de la SECRETARIA DE EDUCACIÓN, fotografiado por RAMÓN DÍAZ ORDAZ, y asesorado por MIGUEL O. DE MENDIZÁBAL, jefe del Departamento de Etnología (DE LOS REYES, 1993: 154).

México, en cambio, sí es rico en la variedad de formas en las que la música interactúo con los salones de cine. En tanto el lenguaje cinematográfico encontró poco a poco sus posibilidades expresivas, la música contribuyó en gran medida a este proceso, no sólo sumándose a la función narrativa o descriptiva, sino también a un complejo proceso de transcodificación, regionalización y celebración del espectáculo. Encuentro un buen ejemplo de esto en el caso de una exhibición de *El Gabinete del Dr. Caligari*, que cito a continuación. Pese a que es una crítica cinematográfica muy posterior, sirve para ejemplificar este punto. Se titula "La locura en el cinematógrafo. El gabinete del doctor Caligari", del crítico CARLOS NORIEGA HOPE (MIQUEL, 1992: 183) para el periódico *El Universal*:

> "[…] Nota final. Es verdaderamente estúpido que los señores exhibidores permitan a sus orquestas la práctica del danzón y del fox, al mismo tiempo que corre en la pantalla El gabinete del doctor Caligari. Si el autor de la película pudiese asistir a la exhibición en nuestros salones, es seguro que mataría con premeditación, alevosía y ventaja a los respectivos propietarios. Vale."(11.12.1921)

La nota está fechada en 1921, a más de dos décadas de haber comenzado el espectáculo cinematográfico en México, y en un momento de evolución privilegiado para sus lenguajes en el mundo. La música y la película discurrían en ejes aparentemente distintos para el oído de Noriega Hope. Era predecible que la estética de *El gabinete del Dr. Caligari*, película manifiesto del expresionismo alemán, encontrara poco eco entre los músicos mexicanos, desarrollados en un ambiente mucho más conectado con la armonía tonal tradicional, la música tradicional regional, los géneros chicos y en los años veinte, con el *jazz* estadounidense. Esta cita no sirve para disparar una explicación sobre lo que pasó en años anteriores a esta exhibición, pero sí para especular sobre la lectura audiovisual de los espectadores mexicanos de la época, evolucionando a ritmo distinto, y con relación a códigos y referentes también distintos a los de las películas que llegaron del extranjero. Ese fenómeno no es exclusivo de los veinte, sólo que antes de 1917, al no existir la crítica cinematográfica especializada en los diarios mexicanos, difícilmente se ha podido documentar.

Sin demasiadas partituras provenientes de los hacedores de películas en la Ciudad de México, y tampoco de los distribuidores extranjeros, los músicos comenzaron a construir un variado universo sonoro que caracterizó a las salas cinematográficas de la capital. Este corpus de repertorios, recursos instrumentales y recursos tímbricos, respondió también a la forma en que los espectadores inteligieron la música junto con las proyecciones. En la nota periodística, lo que Noriega Hope juzgó como inadecuado, quizás fue para otros prudente y necesario.

Esto no quiere decir que en la Ciudad de México no se supiera reconocer una ejecución musical que buscara corresponder a las imágenes en movimiento. El siguiente ejemplo se ubica en la primera década del siglo: el dueño del Salón Rojo, Jacobo Granat, contrató al joven Jesús Martínez para tocar durante la exhibición de las películas (De los Reyes, 1983: 110). Martínez recibía loas por su capacidad de «improvisar en el piano la música al asunto representado». Si bien pudieron haber sido elogios del propio empresario o de un redactor pagado, la relación de música y «asunto representado» debía estar también en los códigos de los espectadores, para poder funcionar como promoción del espectáculo; y hablaremos después sobre Martínez. Otros jovencitos como José Manuel Santiesteban, pianista de 15 años en el Salón Majestic de 1905, eran aclamados como grandes ejecutantes (De los Reyes, 1983: 110), aunque no sabemos todavía si como buenos musicalizadores de cine (*El Entreacto*, 12.04.1908: 2).

Cada cinematógrafo tuvo su público, y cada público su percepción. Ambos ejemplos han quedado muy distantes en el tiempo el uno del otro, pero sin duda nos sirven para destacar una vez más la diversidad cultural del caso mexicano, y las dificultades para leer los acontecimientos históricos. En la Ciudad de México, como siempre, el universo de fenómenos sonoros y cinematógrafos, fue complejo.

2.3 Establecimiento de términos para este trabajo.

2.3.1 Según su correspondencia y ubicación. Los músicos de cine.

Después de una revisión hemerográfica a través de la década de los diez en México, y el sondeo a través de sus inicios y postrimerías, encontré discrepancias semánticas en algunos términos relacionados con la música en los cines, utilizados principal-

mente por autores en castellano como ÁNGEL MIQUEL (1992) y REYES DE LA MAZA[13]. Por esta razón, expondré a continuación algunas de las frases y conceptos que a mi parecer deben acordarse para el estudio de la música en el cine mudo, quizás a niveles generales, y quizás sólo para el estudio del caso mexicano. Quiero acotar, que estos conceptos sólo son convenciones terminológicas que he adoptado para este trabajo, y de ninguna manera pretenden ser aseveraciones historiográficas.

Así, en adelante entenderemos por:

- *música cinematográfica* ó *música PARA cine*: la creación musical que desde su composición, está propuesta para sonar simultánea a la proyección de una película (aunque pueda tener la posibilidad de redimensionarse al ser escuchada lejos de ésta, en una sala de concierto por ejemplo); y sobre todo, que está concebida para el seguimiento de una línea dramática representada a través de eventos en una pantalla, o una sucesión de acontecimientos documentados por las imágenes. La música cinematográfica también puede generarse como un elemento inherente a la narrativa o "discurso" de una película, escrita como parte de su producción o como parte de su exhibición.

- *música en los cines*: como cualquier manifestación musical empleada al interior de las instalaciones de un cine, o adscrita a una de sus actividades (como la promoción callejera de una función). Considerando que un intérprete de música en los cines puede o no estar viendo los acontecimientos de la pantalla de proyección, puede que la música que toque "en el cine" no haya sido propuesta desde su concepción para ejecutarse simultánea a la película, y por lo tanto puede que no sea *música cinematográfica*.

---

[13] Ver apartado sobre el análisis de publicaciones anteriores en el capítulo **Introducción** (pág. 5).

- *músico de cine*, por lo tanto, referirá a un intérprete o compositor, solista, ensamble, u orquesta en general, que públicamente ejecutó o compuso música dentro de un cine, en acuerdo o no con la película. En los años del cine mudo, los músicos de cine interpretaron en los recintos de exhibición, en sus *lobbys* y en otros espacios de socialización asociados con el cinematógrafo.

Hagamos ahora algunas precisiones para entender estos conceptos: ni músico de cine, ni música en los cines implican la existencia de *música cinematográfica*, ya que un músico de cine pudo avocarse a tocar su repertorio sin interesarse en los acontecimientos en la pantalla. La *música cinematográfica* fue, durante los años de nuestra revisión, música en los cines, ya que toda la música que seguía la línea dramática o acontecimientos en pantalla sólo existió si el intérprete presenciaba la proyección y tocaba para ella. Estas distinciones terminológicas servirán a la justificación y clasificación de los acontecimientos que observaremos adelante.

2.3.2 Según sistema de generación / sistema compositivo.

La música en vivo en un cinematógrafo se escribió / aprendió, o improvisó. Hago ésta observación no sólo a partir de las fuentes hemerográficas, sino también desde el sentido común; la observación participativa del fenómeno me permite descubrir muchos ejes paralelos entre el ejercicio de la música cinematográfica para el cine mudo, de aquella época y hoy en día. Una vez aceptado esto, en la revisión de fuentes, es momento de preparar una división clara y más detallada de los casos de improvisación y composición de música para cine. Algunos de los criterios que a continuación se exponen, ya han sido mencionados antes por autores como MILLER (1999), ROBINSON (1995), DE LOS REYES (1983) y ANDERSON (1984), pero es imprescindible lograr mayor precisión en la clasificación de eventos cinematográficos/musicales para nuestros fines. Propongo la siguiente división, según método compositivo, y según fuentes musicales:

2.3.3 Según método compositivo.

- **Improvisación**. Ejecución que echa mano de los conocimientos armónicos y teórico - prácticos del intérprete, para generar una propuesta musical *in situ*. El intérpete puede haber o no haber visto la película con anterioridad.

- **Ejecución sobre hoja guía**. El intérprete tenía la posibilidad de ver la película, cronometrar acciones y referencias, para después desarrollar guías armónicas, rítmicas o melódicas de improvisación que podían o no coincidir temáticamente con la película, pero sí ajustar en mayor o menor grado con el ritmo de su montaje y sus acciones. Este guión musical podía o no estar escrito en una partitura al pentagrama, pero sí requerir de al menos una revisión del material fílmico, previa a su ejecución al público. En la mayoría de los casos, sólo quien confecciona la hoja guía, puede ser su intérprete.

- **Ejecución sobre partitura cinematográfica**. Un compositor desarrollaba una partitura original para su ejecución simultánea con la proyección. En la mayoría de los casos, esta composición está cronometrada y preparada ex profeso para dar seguimiento rítmico y temático de los acontecimientos en pantalla. A menudo incluye una guía que detalla el número de compases, de enlaces armónicos y otras referencias, que podían o no estar relacionadas con los acontecimientos en pantalla. La partitura puede se ejecutada por cualquiera.

2.3.4 Según sus fuentes y recursos musicales.

- **Compilación musical**. El compositor o intérprete echa mano de composiciones musicales ya existentes, que escritas o no, son unidas en una especie de collage musical que se interpreta durante la exhibición cinematográfica. Puede utilizar frases, alusiones a las obras, que impliquen más trabajo com-

positivo por parte del compilador, pero en general, sólo son adecuaciones de grandes fragmentos, que en duración coinciden con secuencias, actos o unidades temáticas de una película.

- **Composición original**. El compositor desarrolla material musical propio con el carácter y adecuación que él necesite. Lo más cercano a este formato, que consiste en elaborar contra la imagen compás a compás una partitura correlacionada con las imágenes en movimiento, es la creación del *ballet*, donde el proceso es justo el inverso: la creación de una partitura a la cual son asignados posteriormente, movimientos escénicos[14].

De estas categorías pueden presentarse diferentes combinaciones: improvisadores tocando durante las proyecciones con música propia y haciendo sonar sólo en momentos temas populares de moda; compositores escribiendo partituras para películas completas, con material original en algunos fragmentos y préstamos del repertorio de la música culta o popular empatadas acuciosamente con las proyecciones, etc.

Otros términos empleados:

- Por *música tradicional* mexicana, entenderemos las manifestaciones sonoro-musicales localizadas en la extensión del territorio mexicano, que se transmiten oralmente, y que además de interactuar con influencias ajenas a la tradición regional, y al intercambio de códigos entre pueblos, son obras generadas por autores mexicanos, integrándose a la lírica de la región. Su composi-

---

[14] Debe ser de nuestro entender, que este proceso se modificó precisamente en la primera década del siglo XX, cuando compositores y coreógrafos trabajaron en conjunto. Sin embargo, la danza de repertorio del siglo XIX, tiene esta característica, ya que exige de la música una formalidad "normativa" en su composición.

ción es simultánea a su interpretación, y generalmente no implica su trascripción (manuscrita o impresa) a la notación occidental para su ejecución posterior.

- Por *música europea de concierto*, entenderemos todas aquellas manifestaciones musicales que heredan de las formas compositivas del renacimiento europeo y experimentan un desarrollo estructural y de recursos expresivos durante los consecuentes cuatro siglos. Por lo tanto, su composición es anterior a su interpretación, y generalmente implica su trascripción en el papel, para su interpretación musical posterior.

Las estrategias de musicalización cinematográfica, perecen ser infinitas en cuanto a su variedad, y hemos con esto tendido algunas alternativas para su análisis y catalogación. Será nuestro cometido descubrir, través de fuentes o en su defecto a través de la especulación, si en México sucedieron tal como lo hemos propuesto.

2.4 La música del cine, entre la función dramática y las diversiones públicas.

2.4.1 Música en los cines del mundo.

Con todo lo expuesto, debemos entender que los músicos del cine tendrían por fuerza qué realizar música que aludiera a la proyección de una película. Pudo haber quienes asimilaran el fenómeno cinematográfico como una diversión innovadora y oportunidad jugosa de trabajo, para olvidarse casi de inmediato de lo que era proyectado; otros se esmeraban en generar una propuesta artística a partir de lo que veían en la pantalla.

Sin embargo, en los cines tuvo que haber una característica fundamental, para la existencia de una partitura, o de música cinematográfica preparada con anterioridad: tiempo de ensayo y preparación contra la imagen. Esta era una de las razones por las cuales en los cinematógrafos del mundo, la música de cine con partitura ex profeso, adecuada compás por compás es una ocurrencia casi inexistente entre 1909 y 1915, época en la que se desarrolló el largometraje. Las primeras partituras, de música cinematográfica para largometraje de las que tengo información son:

- *Cabiria* (Italia, 1914), escrita por el compositor italiano ILDEBRANDO PIZZETTI (Parma, 1880 – Roma, 1968), y que apareció en su catálogo como la *Sinfonia del Fuoco*. (COLÓN ET AL., 1997) PIZZETTI tiene una obra considerable como compositor y didacta. Escribió varias partituras para teatro, para el dramaturgo italiano GABRIEL D'ANNUNZIO. Fue director del Conservatorio de Florencia entre 1917 y 1923.

- *Carmen* (E.U., 1915) escrita por el compositor austriaco inmigrante, HUGO REISENFELD, alumno de MAX REGER (ANDERSON, 1984: XIV - XVIII).

- *The Fall of a Nation* (E.U., 1916) escrita por VICTOR HERBERT para el director THOMAS DIXON (ANDERSON, 1984: XIV - XVIII). HERBERT, se había dedicado desde fines del siglo XIX, a escribir música para las diversiones públicas estadounidenses (DUEÑAS, 1994: 7).

Otras obras, también en el formato de partitura original, fueron escritas desde la época del *Film D'Art*. Partituras anteriores, como las de JOSEPH CARL BREIL para las obras del director DAVID W. GRIFFITH, *Birth of a Nation* e *Intolerance* de 1915 y 1916 respectivamente, son obras escritas a manera de compilación. En su mayoría, las partituras de aquella época pertenecen a este grupo, y de ahí la importancia de los inten-

tos entre 1896 y 1910 por musicalizar, primero películas de corta duración, a través de composiciones originales.

Una característica importante de las partituras antes mencionadas, es que todas están confeccionadas para dotaciones orquestales. Esto es a razón de un condicionante fundamental: la posibilidad de varios teatros de mantener orquestas de cine. Curiosamente en Italia, la opulencia de la industria cinematográfica tan velozmente desarrollada, necesitó de una rápida resignificación de la partitura para cine, como una extensión espectacular de las partituras escritas para la ópera y espectáculos afines. Serán necesarias más investigaciones y reflexiones sobre este tema, para precisar las diferencias entre las partituras orquestales escritas en Italia y otros países.

La música en los cines no necesariamente es cinematográfica, ya que puede o no ejecutarse simultánea y en relación a la proyección de una película.

2.4.2 Música, realidad y representación sonora.

Una de las limitaciones más importantes para que el cine mudo tuviera una musicalización simultánea y *ad hoc* con el carácter y ritmo de las imágenes en movimiento, fue la manera en que los públicos recibieron el espectáculo; influida a su vez por la oferta de diversiones públicas que predominaban en cada caso.

La música ya interactuaba con otras formas de espectáculo público, factor que invita a que abordemos el último eje temático fundamental en la historiografía de la música del cine mudo: la historia de su recepción.

Recapitulando: es probable que la correspondencia entre música e imágenes, haya sido para algunos una necesidad cognitiva como hemos aprendido de Balázs y Anderson. Esta función la mantuvieron los exhibidores, y poco a poco, el diálogo y empate que se presentó entre ambos, fue promovido por los productores a través

de las partituras cinematográficas. Pero cuando no había, una partitura todavía, la posibilidad de un espectáculo verdaderamente audiovisual, tuvo que reunir a un músico versado o habituado a la música dramática, y un exhibidor experimentado en los formatos de espectáculos públicos.

Ya hemos expuesto algunas relaciones de música del cine mudo y teatro. Algunos partidarios del ya mencionado *Film d'Art* en la primera década del siglo XX, hicieron consideraciones sobre los criterios de la música dramática aplicados a la música del cine desde el proceso de creación. Por las características del cine de los primeros tiempos en México por ejemplo, esto no podría haber sucedido de la misma manera con vistas documentales que más emparentaban al cine con la ciencia y con el *foto-reportaje*.

Siguiendo a AURELIO DE LOS REYES (1996 [1981]: 5), sabemos sobre los orígenes del cine en México que:

> «Las películas tenían un prurito de objetividad; había en los autores un deseo de apegarse a la realidad, haciendo el montaje en un riguroso orden geográfico y cronológico.»

Aquellas vistas documentales son características y de gran significación para la historia del cine nacional, pues se conectaban semánticamente con las noticias en los diarios y las fotografías de los periódicos, cumpliendo una función parecida a las obras teatrales musicales conocidas como *teatro de revista*, que incluían en sus temáticas, acontecimientos de actualidad y de la vida cotidiana. Pero el teatro de revista era sólo una de las formas de diversiones públicas en México y el mundo.

Se necesitaron de muchas características en un músico y funciones de cine con características determinadas, para que naciera el interés de la música por interactuar con las imágenes, más allá de alguien sumamente culto, tocando pequeñas alusio-

nes temáticas o melódicas a las imágenes que le sorprendían en la pantalla. Tal como algún espectador puede comentar de vez en cuando, a la persona al lado, durante la exhibición de la película. Para esto el músico mexicano tuvo que echar mano de toda su cultura musical y dramática, y los orígenes de sus fuentes provenían, entre otros lugares…

2.4.3 …de Europa: viaje trasatlántico de las diversiones públicas.

El cine antes que otra cosa, es diversión pública. Por lo tanto, es útil encontrar analogías entre el desarrollo de su música, y la del teatro, la ópera y los géneros chicos; sirve también, estudiar cómo funcionó como espectáculo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Muy probablemente los músicos llegaron a los cinematógrafos mexicanos, como resultado del hábito de acercarse a cualquier fuente de trabajo; a cualquiera de los centros de diversiones públicas. Ningún espacio de socialización como desfiles, ferias, cafés, restaurantes, reuniones de salón, plazas públicas y por supuesto, burdeles, prostíbulos y *cabarets*, podía prescindir de la música. Si la música de cine se consideraba antes que otra cosa, una diversión pública, no era difícil que la actividad musical fuera relegada a un segundo término al asociarla con el acompañamiento o la música de fondo que mantenía en restaurantes y cafés. Durante el siglo XIX, en Europa se desarrollaron importantes espacios de socialización y de recreación musical, todos emparentados por un solo formato: el espectáculo de variedades.

Las variedades aparecieron en Europa, y posteriormente en América; a saber, México, Estados Unidos, y América del Sur. El término *variedades* se refiere a los espectáculos que contenían distintos números artísticos, de distinta índole y presentándose de manera serial. A continuación explicaremos más sobre este concepto, a propósito de la importación de formas artísticas, que permearon en la música de los cines mexicanos.

2.4.4 Variedades en Europa: Francia.

Al igual que en la Ciudad de México, en ciudades europeas el cinematógrafo era sólo un espectáculo entre otros, que se añadía al conjunto de las mencionadas diversiones públicas. Sin embargo, aunque la historia de las variedades en Europa parece compleja, tiene una posible repetición en México que nos ayuda a entenderla con más ejes de correlación, gracias a una adopción de costumbres y formas de entretenimiento que llegaron al país con las líneas de consumo cultural del *porfiriato*. Para los fines de este trabajo, encuentro dos puntos focales de influencia desde el extranjero: Francia e Italia. Francia por la citada penetración cultural, además de ser la sede del nacimiento del espectáculo de cine como parte del conjunto de variedades, y de haber sido también centro de operaciones de las distribuidoras y productoras de películas PATHÈ y LUMIÈRE; de la primera, México recibió una cantidad importante de títulos en las primeras tres décadas de cine, y de LUMIÈRE muchas los primeros dos o tres años. Italia por su parte, fue el país con mayor penetración cinematográfica y simbólica durante los años consecuentes (1910-1917), que estudiaremos con mayor detalles en los últimos tres capítulos.

Pero el factor definitivo para prestar atención a las diversiones públicas en Francia, es que de ellas se deriva una de las vertientes más impositivas del consumo de diversiones públicas de la Ciudad de México, por su fácil aceptación a principios del siglo XX: el género chico español, que aludiremos constantemente.

También es menester la revisión de las variedades en Italia, pero de ellas hablaremos conforme el caso mexicano lo requiera. Tratemos el caso francés.

El espectáculo de variedades en Francia tiene sus orígenes en el *café-chantant* (café-cantante) modalidad propia del siglo XVIII en las cortes de LUIS XV, y que se originó del gusto de la nobleza por escuchar música en vivo al momento de tomar café. Para nuestro interés, recalco la relación con el canto, de entrada. La evolución del *café-*

chantant que posteriormente recibió el nombre de *café-concert* (café-concierto) (RAMO, 1961: 2), siempre al nivel de las clases altas, comienza a incluir música y círculos literarios. Estas reuniones gremiales originan finalmente los cafés de músicos que intercambian experiencias y ejecuciones musicales, recurrentes durante el siglo XIX, y que heredaron sobre todo de las tradiciones artísticas populares. Hibridada con la tradición del salón de baile que se popularizó en la segunda mitad del siglo, Francia asistía a los llamados *bales*: el *Bal Musard*, *Bal del Château des Fleurs*, del *a Chaumière*, del *Bal Mabille*, *del Prado* o el *Bal du Molin Rouge* entre otros (RAMO, 1961: 10). Dichos centros, además de abrir espacios para el baile (valga esta redundancia), comenzaron a integrarse al concepto de *café-concert*, que llevó el espectáculo multidisciplinario variado como parte de su formato; desde entonces, la aparición del concepto de *variété*. Una de las primeras manifestaciones de estos formatos, integrando casi estrictamente números teatrales, se conoce como *vaudeville*[15], muy popular en los Estados Unidos por ejemplo.

La música de concierto en Europa ha sido un ejercicio de preservación temporal; es decir, se emulan formas musicales del pasado dentro de la tradición académica, pero el parentesco con la música tradicional europea o la música popular, no presenta una separación tan radical como veremos en su ejercicio mexicano (atender textos escritos por GUSTAVO E. CAMPA más adelante). Por lo tanto, los músicos que ejecutaban en el baile, seguramente interpretaban para la alta sociedad, entendidos en la presentación de un recital, como en el acompañamiento del café y las variedades. Basta repasar los protagonistas del espectáculo europeo (RAMO, 1961: 21, 31), para

---

[15] A decir de la Encyclopaedia Britanica, el término *vaudeville* es una deformación del nombre *vaux-de-vire*, que recibían algunas canciones satíricas escritas en versos pareados, y cantadas como aires populares del siglo XV, en la región de *Val-de-Vire*, en Normandía, Francia. (Vaudeville. Encyclopædia Britannica. Revisado en enero 28, 2004, de la Encyclopædia Britannica Premium Service. http://www.britannica.com/eb/article?eu=76876)

encontrar cantantes de ópera novatos y experimentados, y compositores famosos en el repertorio de concierto, que los adulaban, en medio de los espectáculos de variedades.

La vida parisina en las postrimerías del siglo XIX, fue resultado del crecimiento económico constante que experimentó Francia, y de una sociedad en incesante transformación. La segunda mitad del siglo produjo cambios radicales en el ejercicio artístico y en la estética del espectáculo público en general, *«debido al cierre de salones y al abandono de las reglas tradicionales, sustituidas progresivamente por una cierta libertad durante la ejecución.»* (ESPINOSA, 1986 : 39). Según las historias que tratan las diversiones públicas en Francia, las formas de entretenimiento y espectáculos del siglo XIX, como el espectáculo de *variedades*, se adaptaron sin problemas al consumo del siglo XX.

Hasta donde he entendido, las manifestaciones artísticas para élites no tuvieron un desarrollo demasiado destacado en la Europa del cambio de siglo, en comparación con las diversiones destinadas al público en general; los antiguos *bales*, pronto se transformaron en espacios de diversión a los que asistía prácticamente cualquier integrante de la sociedad francesa.

La *belle epoque* parisina vinculaba músicos preparados, con pensadores contemporáneos, escritores y finalmente con su cultura popular. La estética del arte francés también estaba en sus calles. Las *variedades*, representadas principalmente por el espectáculo del nuevo MOULIN ROUGE y el salón FOLIES-BERGÈRE en París, integraban cantantes, bailarines, músicos, comediantes, actores de carácter, y cualquier otra disciplina del "arte"; pero más importante para nuestro interés, incluían la proyección de *vistas*, haciendo confluir cine y artistas multidisciplinarios en un solo espacio. La nueva connotación del término *variété* no tenía límites. Más tarde, desde 1900, la influencia del espectáculo inglés conocido como *music hall* aterrizó la atención de

las variedades en artistas que cantaban, bailaban y hacían excentricidades al ritmo de una orquesta que ejecutaba arreglos camerísticos ex profeso. Esto sucedió específicamente en París, lugar donde el rol del músico de principios de siglo se había adherido al perfil del compositor que además de educado en las formas y convenciones de la composición para concierto del siglo XVIII, también era partícipe de los espectáculos populares que, propios o extranjeros, se reflejaban en su manera compositiva[16].

En lugares como el FOLIES BERGÈRE, los repertorios convivían sin ningún problema: desde la ópera y la opereta, hasta la canción napolitana y las canciones pícaras y de actualidad; todas fueron perfilando el género de teatro musical con temáticas de actualidad, conocido como *de revista*; *revue* en Francia, que se popularizó ahí en los años veinte.

En contraste, es aquí donde los géneros españoles, que, en opinión de DELEITO Y PIÑUELA heredan del *café-chantant* y de los viejos *sainetes peninsuales* (DE LOS REYES, 1984: 139), destacan por su frescura y actualidad, aunque provinieron de formas muy antiguas. Parece que despuntaron antes que la *revue* en Francia o Italia. No profundizaremos demasiado en la diversidad de géneros del llamado *género chico* o *teatro frívolo* español, salvo que sea de interés para las analogías con México.

Finalmente, es útil seguir el caso de famosas *vedettes* y cantantes como LINA CAVALIERI, nacida en Roma pero exitosa en Francia, quien, tras presentarse en medio de escandalosas y exquisitas variedades de baile, comicidad y mujeres completamente desnudas en el FOLIES BERGÈRE, terminó interpretando en la OPERA DE MONTECARLO (RAMO,

[16] Basta revisar los *cakewalks* escritos por CLAUDE DEBUSSY en sus suites, o las formas dancísticas de CHABRIER algunos años antes.

1961: 20) y en teatros importantes tan sólo poco tiempo después. Este tipo de transiciones sucedía al parecer en corto tiempo, por la ya mencionada distancia del espectáculo de variedades y el canto operístico.

La interacción interdisciplinaria inherente a la *belle epoque* francesa, provocó que sus músicos fueran partícipes como pocos en el mundo (quizá sólo equiparable a lo que sucedió en Rusia con el Ballet), de la composición con relación a otras manifestaciones artísticas. La interdisciplinariedad se conceptualizaba de una manera muy distinta, y la delimitación y significado del "performance" musical adquiría magnitudes insospechadas[17].



Ilustración 2.3: Lina Cavalieri, nacida en Roma, comenzó en el espectáculo de variedades con repertorio de canzona napolitana (Tosti, Costa o Gambardella), para cantar más tarde en la Opera de Montecarlo.; en el universo musical de la "belle epoque" francesa, las diferencias de recepción de música de concierto y música de diversiones públicas era a penas perceptible.

[17] Por lo mismo, nada extraña que el compositor de obras de concierto, más reconocido en Francia a sus 75 años, CAMILLE SAINT-SAENZ, con 12 óperas, 4 obras de teatro musicalizadas y un ballet escrito (MILLER, 1998 : 252), fue quien interactuó por primera vez con los creadores del *Film d'Art*, para producir un espectáculo sin precedentes para el cine: la reunión de artistas plásticos, cinematografistas, coreógrafos y músicos, que generaron obras "integrales"… las películas eran un espectáculo de más…

2.4.5 El cine como arte.

Fuera de México, algunos teóricos, periodistas y creadores perfilaban ya una comprensión distinta del cine desde la segunda década del siglo: uno de los principales responsables, GEORGES MELIÉS, reinyectó con el trucaje y otras técnicas cinematográficas, vida al espectáculo cinematográfico, pero también desde su visión propia, su carácter artístico alrededor de 1902 y 1907. MELIÉS hizo revivir el invento de los Lumière, casi atrapado en el documental y en la ficción que emulaba el documental. Sin embargo, la teorización del concepto del cine como arte vino algunos años después. RICCIOTTO CANUDO, teórico italiano (con la obra *La Nascita di una Sesta Arte*, publicada en 1911), comienza a proponer entre otras cosas, que el Cine es construcción artística y le debe al teatro, la conciliación de la línea dramática con la música; es, el primero en considerar el nacimiento de un sexto arte, y la interdisciplinariedad del cine (CHION, 1997 : 73-75)[18]. Mucho antes en Francia, y propagándose a través de Europa, estaba la ya revisada propuesta del *Film d'Art* (1907) en defensa de un arte interdisciplinario por igual.

El término *película de arte* salió del viejo continente para conquistar de maneras muy variadas las industrias de exhibición y producción en el mundo; el término se utilizó más como slogan publicitario que como un descriptor de las características de una película.

Bien sea por intereses comerciales o artísticos, el cine se terminó valorando en su carácter inter o multidisciplinario. Algunos empresarios cinematográficos aquilataron este diálogo interactivo de música con el espectáculo y, al menos en México, no

[18] Más tarde el propio CANUDO, en el segundo número de la revista *Gazzette des sept arts*, con el artículo *Manifesto delle Sette Arti* en 1923, explica por qué el cine es más bien un séptimo arte, al considerar como artes fundamentales a la arquitectura y la música.

estaremos seguros de la forma en que los exhibidores valoraban, la relación que guardaba la música con el cine, frente a la relación que guardaba con las demás formas artísticas; más tradicionales y aquilatadas en la época.

2.4.6 Conclusiones preliminares.

México marcaba también el ritmo de las diversiones públicas, y en la Ciudad de México, también se estrenó el *Film D'Art*. El estreno de la ya referida *L'Assasinat du Cont de Guise* de 1908, causó revuelo en Europa pero pocas consecuencias, ¿cuál fue su suerte al presentarse en México?

En 1909, el CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB en México, presentó en una sola función, casi integralmente, el formato de las variedades releído a través del espectáculo cinematográfico, a los capitalinos. Siguiendo a RODRÍGUEZ, sabemos que distintas publicaciones muestran que el Cine-Club presentó funciones entre 1909 y 1911, siempre con interesantes innovaciones dentro del ámbito de los espectáculos públicos, pero pocas noticias que hayan trascendido a la prensa en cuanto a la música respecta. Dejaremos para más adelante la revisión de dichos acontecimientos, mientras revisamos el contexto en el que tuvieron lugar aquello acontecimientos.

Hasta aquí he dejado expuestos los que a mi parecer, son los antecedentes conceptuales necesarios para aproximarse a la música del cine mudo en México, dando paso a la revisión de antecedentes históricos en el siguiente capítulo.

Concluimos pues, que el cine, invención científica, tuvo que pasar por un proceso de transformaciones en su recepción hasta convertirse en espectáculo. Hubo quienes nunca lo dejaron de ver como una herramienta de documentación científica, y otros más, por el contrario, lo leyeron siempre como una atracción que enriquecía el universo de las variedades. Pero lo más importante es que éstas como otras maneras de percibirlo, influyeron absolutamente en la forma en que la música era asimilada al

interior de los cinematógrafos. Bien sea, como expone KURT LONDON, a manera de «ahogar el ruido producido por el proyecto» ó «adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes» (COLÓN, ET AL. 1997: 228). Es verdad que muchos reconocieron la importancia de una música asertiva frente a la imagen y dieron nacimiento al audiovisual, pero, por ahora, dejemos suspendido el año de 1909, que retomaremos en el siguiente capítulo, después de entender las condiciones de la escena musical mexicana expuesta al momento de la llegada del cinematógrafo.



3 MÉXICO, MÚSICOS Y CINE RUMBO A 1910.

«[. . .]esa masa heterogénea, disímbola,
desigualmente educada y desiquilibrada
en cultura, que llamamos público. »

Gustavo E. Campa

3.1 Escena musical a la llegada del cinematógrafo.

3.1.1 Liberales, música y república restaurada.

En cada ciudad capital de occidente, el año de 1900 escogió pinceles distintos para los cuadros de lo cotidiano. La vida en la urbe ya estaba representada y calificada por su prosperidad y sus carencias económicas. Lo comercial, lo industrial y la nueva expansión de los medios masivos, eran tres modernidades (TAYLOR, 1997) que regían usos y costumbres de sus habitantes.

Dentro de aquel amasijo de estratos sociales e interacción entre individuos pertenecientes a distintos sectores, sobrevivían los músicos. Por lo tanto, antes de entender el fenómeno de la música en los cines de la Ciudad de México, debemos asimilar cuáles eran las relaciones de los músicos mexicanos con la complejidad capitalina, el papel que desempeñaban, pero sobre todo, de qué manera enriquecían el consumo cultural capitalino. En los siguientes tres apartados trataremos de construir el perfil del músico formado dentro de la tradición europea de concierto, que al término de varios años de presentarse en los escenarios decimonónicos, enfrentó la repentina transformación de sus roles en el momento en el que el teatro, el concertismo, la

ópera, y otros espectáculos públicos, perdieron exclusividad a la llegada del cinematógrafo. El reconocimiento de las manifestaciones musicales lejos de las salas de concierto, es fundamental en la revaloración del fenómeno de la música en los cines, como lo podremos ver a lo largo de este capítulo.

Hemos dicho que el cinematógrafo llegó a México en 1896. Desde entonces, el formato de sus exhibiciones se adaptó según el sector de la población para el que cada cinematógrafo estaba destinado. Pero, algo común en muchos de éstos, era la utilización de la música, adscrita a la sala de cine.

¿Qué condiciones fueron nuevas para los músicos mexicanos al interior de los cines? ¿Qué experiencia camerística adquirieron en esos salones? ¿Qué factores determinaron la actitud que guardó el músico mexicano ante la música cinematográfica, en contraste con los músicos europeos y estadounidenses?

El formato que escogió la sala de cine como diversión pública multidisciplinaria, se inscribió en un ambiente artístico propicio para su realización, que se comprende analizando la historia de las diversiones públicas mexicanas como un proceso constante de transformación de ciertos formatos de presentación de espectáculos, en otros; con los músicos y participantes adaptándose constantemente a los cambios.

Antes de abundar en el tema, comencemos por recordar la situación sociopolítica del país en 1867: el gobierno liberal de Benito Juárez restauró la República, terminando con los intentos intervensionistas europeos. Este acontecimiento benefició el desarrollo de diversos sectores de la economía mexicana: las comunicaciones, el desarrollo de la industria en general y el comercio. El restablecido gobierno constitucional, partió también de un plan de pacificación que reorganizó las fuerzas armadas con menores privilegios. Las reformas provocaron múltiples levantamientos organizados por los propios militares y consecuentes intentos de golpe de estado; estas

luchas armadas causaron serias desavenencias en la estabilidad política y por lo tanto en la situación económica, viéndose afectadas las clases más necesitadas (BRENNER, 2000: 10).

Estas circunstancias no impidieron que el gobierno liberal instituyera reformas de suma trascendencia para la educación y el desarrollo cultural del país: el decreto de una educación laica y gratuita, estaba respaldado por pensadores liberales que habían adoptado el *positivismo* como plataforma filosófica. Ubiquemos a uno de ellos, GABINO BARREDA, quien promueve la fundación de la ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA en conformidad con el interés de fomentar el desarrollo de las ciencias y la educación. Aunque de forma tangencial, dicho interés manifestado en la *Ley Orgánica de Instrucción Pública* de 1867, preparó la política educativa nacional para impulsar instituciones de formación artística. Sin entrar en detalles, lo único que de esto vale considerar por ahora, es la evidencia de un interés del estado por la formación artística y por el pensamiento científico.

3.1.2 Consideraciones sobre el CONSERVATORIO NACIONAL.

- Asumiremos que en algún momento entre el siglo XVIII y el siglo XIX se fundó el CONSERVATORIO NACIONAL. Su constitución no compete los objetivos de este trabajo, salvo para ubicarnos temporalmente, aunque ya LUISA ZANOLLI exploró estos acontecimientos.

- Se sabe que a fines del siglo XIX, algunos grupos (particularmente la llamada *Tercera Sociedad Filarmónica*[19] parece haber influido en la constitución de una

[19] Al parecer, las sociedades filarmónicas en el México del siglo XIX, datan de 1824, cuando el músico JOSÉ MARIANO ELIZAGA (1786-1924) con apoyo de Don LUCAS ALAMÁN, constituye la primera. La sociedad perdió cohesión, y una segunda se constituyó en 1839 para operar hasta 1865. Finalmente, en 1866 se funda la sociedad aquí referida (YSUNZA, 1998 : 11).

de sus últimas etapas a fines del siglo, con el pianista TOMÁS LEÓN (1826-1893), y el padre AGUSTÍN CABALLERO[20]; fundaron un conservatorio con sede en el antiguo edificio de la *Universidad Real y Pontificia*.

- En 1867, éste conservatorio quedó adscrito a la ya citada *Ley Orgánica de Instrucción Pública*, y para 1877 fue reconocido por decreto como el CONSERVATORIO NACIONAL. Se sabe que ya ese conservatorio de 1867, promovía conciertos mensuales de una orquesta adscrita a la institución (YSUNZA, 1998: 4 - 6).

3.1.3 Porfiriato: la ventaja de la educación y el espasmo mexicanista.

Transcurrieron así lo últimos años del gobierno juarista. Ni las confrontaciones entre liberales y conservadores ni los múltiples intentos por derrocar a JUÁREZ habían afectado suficiente la figura del gobierno. El Gral. PORFIRIO DÍAZ y otros, habían tratado de derrocar al presidente; sin éxito hasta que JUÁREZ, finalmente, murió.

Después de un proceso que no abordaremos, DÍAZ ocupó la silla presidencial en 1876, para permanecer ahí durante 30 años, salvo el período comprendido entre 1880 y 1884 en que gobernó MANUEL GONZÁLEZ. El *porfiriato* recibió un país golpeado por la inestabilidad económica provocada por los levantamientos militares, que buscó resolver reactivando la inversión nacional y extranjera a través de acciones múltiples en beneficio una vez más de las clases acomodadas. Son muchas las políticas

[20] El padre AGUSTÍN CABALLERO, fundó de manera independiente, una academia de música en la Ciudad de México, en el año de 1839. La particularidad de esta institución, según puede leerse en el texto de ROSARIO YSUNZA (1988: 5-8) era que a pesar de estar dirigida por un religioso, formaba a sus estudiantes en la práctica de otras manifestaciones musicales.

que caracterizan al gobierno de Díaz, pero son más importantes para nosotros sus implicaciones sociales y culturales. DÍAZ y su equipo dieron paso a una nueva serie de propuestas que si bien no eran opuestas a las del *juarismo*, causaban una mejor plataforma ideológica para la mencionada apertura económica.

Algunos ideólogos que simpatizaban todavía con los planteamientos de *La Reforma*, defendieron el desarrollo del país en el terreno de la educación como principal campo de acción. Este grupo, que contaba a JOAQUÍN BARANDA y a JUSTO SIERRA entre sus principales integrantes, comienza a trabajar desde el llamado período de pacificación (1876-1896) del gobierno *porfirista*, y logra posteriormente decretos como el del 19 de mayo de 1896, donde el CONGRESO DE LA UNIÓN aprueba modificaciones a los planes educativos de varias instituciones, entre ellas, el CONSERVATORIO NACIONAL. La política educativa de JOAQUÍN BARANDA, demuestra una actitud esperanzadora para la educación artística en México.

Hasta cierto punto así fue. Una de las iniciativas de BARANDA fue la creación de instituciones educativas no dependientes de la *Secretaría de Justicia e Instrucción Pública*, tales como el *Colegio Militar*, la *Escuela Naval*, y sumamente importante para nosotros, la *Escuela de Bandas Militares* (LARROYO, 1967: 365).Por otra parte, el impulso e interés por el CONSERVATORIO favoreció en 1896 el egreso de la llamada segunda generación[21], entre la que se encuentran algunos de los nombres que serán recurrentes en nuestros estudios de la década de los diez: LUIS G. SALOMA, los hermanos ROCHA, JULIÁN CARRILLO, VELINO M. PREZA, RAFAEL J. TELLO, los discípulos de CARLOS MENESES (LARROYO, 1967: 364), y el propio MENESES, quien ejercía la profesión en presentaciones constantes, tanto como sus alumnos.

[21] RICARDO CASTRO (1864-1907), FELIPE VILLANUEVA (1863-1893) y GUSTAVO E. CAMPA (1863-1934) entre otros.

Por otro lado, Díaz no tenía interés en prohibir espectáculos extranjeros que fueran innovadores, como las nuevas modalidades de espectáculo de variedades, situación que pudo haber respondido casi estrictamente a su tan conocido gusto por la vida parisina y a toda innovación que ésta produjera. Sin embargo, y gracias a los pensadores del grupo de Sierra y Baranda, también la revaloración de la cultura del campo mexicano tendría triunfos postreros; por ejemplo, con la fundación de las *Escuelas Rurales*, que, significaría también un reencuentro con las tradiciones mexicanas, y en el caso de algunos elementos artísticos en los programas, una inducción de los repertorios europeos o de influencia europea, en los círculos de aprendizaje en el campo; marginalmente también, un encuentro con la música tradicional. Ya bien entrado el *porfiriato*, en 1895, por ejemplo, a propósito de otra reelección, el gobierno de Díaz se da a la tarea de «*recoger música de "carácter popular" en los estados de la república, para formar colecciones impresas de "Aires Nacionales".*» (Ochoa, 1992: 83). El término "aires nacionales" era la justificación perfecta para que los músicos de formación europea de concierto, se involucraran en la recuperación de las tradiciones musicales mexicanas sin ensuciarse de lodo las botas. De esa forma, la trascripción y revaloración del pasado musical indígena o mestizo, serían recurrente hasta sus más altivas argumentaciones con Manuel M. Ponce ya entrado el siglo XX, cuyas obras, no obstante, están dotadas a mi parecer de una inigualable belleza, genialidad y virtuosismo técnico-compositivo.

Estas repentinas e intermitentes apariciones de un interés por la música tradicional mexicana entre los músicos dedicados a cultivar la tradición europea de música de concierto, fueron defendidas incluso por importantes personalidades del ambiente musical los habían defendido.

A fines del siglo XIX y principios del XX, eran populares las exposiciones internacionales en el extranjero, que buscaban hacer dialogar las formas culturales del mundo.

México era invitado constante a participar. Es probable que la representación musical mexicana ante algunos foros internacionales alrededor de 1884, haya estado a cargo de un formato de agrupación orquestal particular, en cuya constitución se asocian nombres como el de CARLOS CURTI, conjuntando músicos del CONSERVATORIO NACIONAL para ejecutar en ella. Lo que sí sabemos con certeza, es que su repertorio se componía de canciones populares mexicanas arregladas para dicha dotación. Entre los instrumentos se contaban *mandolinas*, *bandolones*, *bajos de espiga*, *violines*, *trombones*, *trompetas* y algunas percusiones como el *timbal cubano* (TALAVERA, 1935: 74). Estas agrupaciones fueron conocidas como *orquestas típicas* y su origen no nos ocupará por ahora; sólo valga decir que desde entonces constituyeron otra forma de rescatar la tradición musical mexicana y sin duda una de las más exitosas, ya que las clases acomodadas también vieron con aprecio las presentaciones de la agrupación, otorgándole a todo esto una proyección muy importante hasta finales de los años veinte, y particularmente trascendente en 1896 a la llegada del cine a México.

3.1.4 Ópera, zarzuela peninsular y teatros.

Sabemos que las funciones de ópera fueron actividades fundamentales en el ejercicio musical del siglo XIX[22]. Para los años de la llegada del cine, la ópera jugaba un importante papel en la estrategia de colocación y difusión de repertorios del CONSERVATORIO NACIONAL, importante bastión también de la educación y cultura sonora *porfirista*[23]. Sobre el desarrollo y éxito de la ópera, pocas cosas podrían ser expues-

[22] Quiero exponer, que la crítica periodística del espectáculo de ópera, la zarzuela y la opereta, se cultivó en la prensa capitalina desde el siglo XIX, en muchos diarios, tales como *El Diario del Hogar* y *El Imparcial*, así como en algunos semanarios de más corta permanencia.

[23] PULIDO GRANATA (1981), expone también este punto de vista, aunque su postura respalda el argumento de la elitización de la ópera; mismo con el que no concuerdo, por lo que se expondrá más adelante sobre los públicos heterogéneos en las presentaciones.

tas, pues todavía no existen trabajos historiográficos que enfaticen en su recepción, o que ubiquen con precisión el proceso cultural que originó su nacimiento; algunas notas periodísticas nos dan muestra del lugar que ocupaba en el consumo cultural capitalino, pero definitivamente no es interés en este trabajo enumerarlas.

Al parecer había gusto de empresarios y públicos por la ópera italiana, y en particular por un grupo determinado de autores. He concatenado la siguiente tabla, completando y corrigiendo datos expuestos por PULIDO GRANATA (1981) y DÍAZ DU-POND (1978), que nos pueden servir para detectar la dieta operística de la primera década del siglo XX; se enlistan las óperas presentadas entre 1900 y 1911 en la Ciudad de México:

Auber, Daniel-François-Esprit (Francia)
Fra Diávolo

Bellini, Vincenzo (Italia)
Norma, La Sonnambula

Bizet, Georges[24] (Francia)
Carmen

Boito, Arrigo: (Italia)
Mefistofeles

Campa, Gustavo E.: (México)
Rey Poeta

Castro, Ricardo (México)
Atzimba, La Leyenda de Rudel

Cilea, Francesco (1 óperas)
Ariadna LeCouvreur

Costa, Mario Pasquale (Italia)
Histoire d'un Pierrot

Donizetti, Gaetano (Italia)
Don Pasquale, La Favorita, Lucia di Lammermoor, Poliuto

Elorduy, Ernesto (México)
Sulema

Franchetti, Petronio (Italia)
Germania

Giordano, Umberto (Italia)
Andrea Chénier, Siberia

Gounod, Charles (Francia)
Faust, Roméo e Juliette

Hervé, Ronger (Francia)
Le petit Faust

Humperdinck, Engelbert (Alemania)
Hänsel und Gretel

Lecocq, Charles (Francia)
Le coeur et la main, Giroflé-Girofla, La fille de Madame Angot

Leoncavallo, Ruggero (Italia)
La bohème, Pagliacci

[24] Es fácil sospechar la presentación de *Les pêcheurs de perles* en México, pero no hay manera de comprobarlo hasta la fecha.

Mascagni, Pietro (Italia)
L'amico Fritz, Cavalleria Rusticana, Iris

Massé, Victor: (Francia)
Les noces de Jeannette

Massenet, Jules-Émile-Frédéric: (Francia)
Hérodiade, Manon, La navarraise, Sapho,Thais, La Vierge, Werther

Meyerbeer, Giacomo (Alemania)
L'africaine, Les Huguenots

Mozart, Wolfgang A. (Austria)
Don Giovanni

Offenbach, Jacques (Alemania)
Barbe-bleu ó Barkouf (Barboli, que), La Grande-Duchesse de Gérolstein, La fille du tambour-major, Orphée aux enfers, La Périchole

Orefice, Giacomo (Italia)
Chopin

Planquette, Robert (Francia)
Les cloches de Corneville
(Campanas de Carrión, en los diarios)

Ponchielli, Amilcare (Italia)
La gioconda

Puccini, Giacomo (Italia)
La bohème, Madama Butterfly, Manon Lescaut, Tosca

Tello, Rafael J. (México)
Nicolás Bravo

Rossini, Gioachino (Italia)
Almaviva, o sia L'inutile precauzione (Barbero de Sevilla, en los diarios), Guillaume Tell

Saint-Säens, Camille (Francia)
Samson et Dalila

Sarro [Sarría], Domenico Natale (Italia)
(Pescadores de Nápoles, en los diarios)

Sommer, Jürgen (Alemania¿?)
Cin-ko-ka (una opereta)

Suppé, Franz von (Austria)
Bocaccio, Donna Juanita

Thomas, Ambroise (Francia)
Hamlet

Varney, Louis (Francia)
Les mousquetaires au couvent
(D'Artagnan, en los diarios)

Verdi, Giuseppe (Italia)
Aida, Un ballo in maschera, Falstaff, La forza del destino, Hernani, Macbeth, Otello, Rigoletto, La Traviata, Il Trovatore

Wagner, Richard (Alemania)
Lohengrin, Tanhauser

Con esta lista podemos darnos alguna idea de las obras dramático - musicales de tradición europea, que no zarzuela española, a las que accedían los públicos mexicanos. Por la recurrencia de ciertos autores, sabemos que era del gusto del público y de los empresarios, la ópera italiana y la opereta francesa. Y, dentro de la ópera italiana, no tanto a la obra de PUCCINI, como a la de VERDI, ROSSINI o LEONCAVALLO quienes contaban con algunas obras adscritas a la estética del *verismo* de las artes italianas del siglo XIX. Estos autores, no utilizaron, al menos no principalmente, los recursos

cromático-melódicos que caracterizaron a autores como PUCCINI o los operistas alemanes, mientras que sí utilizaron en otros sentidos el poder dramático de la armonía tonal. Su estética por tanto, podía ser emparentada con repertorios operísticos de principios del siglo XIX.

Los géneros chicos, pero en particular la zarzuela, eran muy socorridos. Viajaron a México varias compañías ibéricas[25] para la presentación de estos géneros, así como para el montaje de operetas y obras dramáticas; de algunas de estas agrupaciones se desprendieron artistas que residieron desde entonces en la capital, al descubrir aquí un paraíso de oportunidades laborales.

El general DÍAZ asistía a las presentaciones de compañías nacionales o italianas[26] entusiasmando sin duda a los productores a traer otras compañías europeas de renombre que en algunos casos, aprovechaban su viaje para presentarse también en los Estados Unidos[27]. Compañías francesas y algunas inglesas, viajaron con repertorio de sus respectivos países, pero casi siempre acompañado de alguna obra operís-

[25] Los géneros dramáticos y sus intérpretes tenían, por supuesto, el apoyo del CONSERVATORIO NACIONAL, tal como lo evidencia el homenaje a la actriz española MARÍA GUERRERO durante la estancia de su compañía en México encabezado por JUSTO SIERRA en presencia del general Díaz, y que reinauguró el teatro del CONSERVATORIO después de su remodelación. Esta situación estuvo encadenada a la adscripción de un área de arte dramático y declamación en el propio CONSERVATORIO.

[26] Un ejemplo de esto, es la inauguración de “El [nuevo] Coliseo” a cargo del general DÍAZ, donde se presentó la ópera *Aída* con la soprano ADELINA PADOVANI (PULIDO, 1981 : 17); cabe anotar que en aquella presentación, cantantes que alcanzarían posteriormente un gran renombre como el barítono LUIGI MAZZOLI, se presentarían en México por primera vez.

[27] Como la patrocinada por RIGGS y CALDWELL, o la traída por la empresa AZZALI que llegó a México con una escenificación de *Aida* en el 1900 (PULIDO, 1981: 17-18)

tica italiana que les daría un éxito asegurado en la capital mexicana. Con menos energía se presentan óperas no italianas como *Les hugonots*, o incluso la tardíamente estrenada en México *Lakmé* de Léo Delibes. El gusto por lo italiano, más que contradecir la francofilia *porfirista*, nos revela otra herramienta de comprensión para la estética de la época, añadiendo el eje de lo italiano a la cultura sobre todo auditiva y musical de la capital. Entre las particularidades de esta estética se puede hablar hoy de: una propensión a los enlaces armónicos claros y en algunos casos a las líneas melódicas del *bel canto*; en cuanto a los desarrollos argumentales y construcción de argumentos, existió una propensión, como ya mencionamos, a los ideales del *verismo* italiano que implicaban una expresión enfatizada del "sentimiento" para perseguir una representación de lo "real".

Lo que nos interesa destacar de la función de esta copiosa escena operística, es que puso en contacto a los músicos formados en la tradición musical europea de concierto, con la ejecución musical relacionada con una línea dramática, desarrollándose en paralelo. Quizás fue esta la mayor influencia de óperas de vanguardia, que atañó principalmente a los intérpretes; los compositores mexicanos por su parte, se ubicaban en una estética mucho más normativa, y arraigada a la tradición compositiva de principios del siglo XIX. La composición operística mexicana, ya tenía varias décadas de dar frutos desde la cantata o el drama religioso en el México Virreinal; José M. Aldana (¿? -1810) y Manuel Antonio del Corral (¿?) e Ignacio De Jerusalén fueron de los notables representantes de la composición vocal. Ya a fines del siglo XIX, por ejemplo, el compositor Melesio Morales estrenó exitosamente sus óperas en Florencia, Italia y en 1900, Ricardo Castro, músico de la primera generación de egresados del Conservatorio, estrena su ópera *Atzimba*, donde la soprano Soledad Goyzueta llevó el papel principal.

La recepción de estas y otras óperas mexicanas en su propio país fue diversa., y los estrenos no siempre fueron sencillos de realizarse. Curiosamente *Atzimba*, con su

interesante interpretación de estéticas europeas, tuvo un éxito considerable, pero debió esperar mucho tiempo para ser vuelta a escenificar. CASTRO, por ejemplo, incluyó una marcha tarasca en medio de su arraigo compositivo a la ópera italiana (utilización de arias, ruptura del eje narrativo para pasar a secciones de exposición orquestal o del solista, uso discrecional de armonía cromática etc.). La ópera mexicana fue, en los años anteriores al mil novecientos, normativa en su forma y tonal en su devenir armónico; como ejemplo, una vez más, las óperas de MELESIO MORALES a pesar de no utilizar lenguajes musical de vanguardia para su época, sí ostentan una manera compositiva brillante dentro de los cánones que eran reconocidos en su momento; la prueba de esto es el ya mencionado éxito en Florencia de su ópera *Ildegonda*; Morales opta en general por una suerte de *neoclacisismo*.

Ya entrado el siglo veinte, la manera compositiva mexicana utilizó lenguajes tonales, y cromáticos expuestos durante el siglo XIX en la composición europea principalmente. Mientras que los lenguajes cromáticos evolucionaron ya a la tonalidad ampliada y a los recursos compositivos difundidos por las vanguardias (SERRALDE, 1998), los compositores mexicanos continuaron escribiendo tonalmente[28]. Pudo haber sido una razón por la que, la estética de algunas obras más innovadoras como la música de PUCCINI, dejaron marcados sobre todo a los más jóvenes.

La ópera marcó a los estudiantes del CONSERVATORIO NACIONAL, y tuvieron el fenómeno en muy alta estima; así lo evidencía el testimonio del tenor MARIO TALAVERA, posteriormente egresado del CONSERVATORIO NACIONAL, y quien percibe el fenómeno operístico como regidor de la vida capitalina: para él los dramas operísticos como *La*

[28] Todavía en los años veinte, encontramos algunos compositores mexicanos como MANUEL M. PONCE, refiriéndose a la música de CLAUDE DEBUSSY, como una propuesta de vanguardia por sus técnicas compositivas impresionistas.

Bohème de PUCCINI, impactaron directamente en la vida de los intelectuales citadinos. TALAVERA siente que el eje de toda actividad, fue el entonces llamado *Boulevard de Plateros* (entre 1894-1914), visitado por atletas, jinetes, aristócratas varios, generales y toreros; estos dos últimos, tan bien ubicados en la estratificación social capitalina. En particular, TALAVERA refiere que tras el estreno en el TEATRO NACIONAL de la ópera *Bohemia* el 22 de agosto de 1897, no era difícil encontrar en los restaurantes y cafés de la ciudad de México, grupos de artistas y jóvenes «que a partir de entonces hicieron de la vida bohemia una institución, una legión; usando, en su mayoría, los sombreros negros de ala ancha, las corbatas *lavalliere* de chalina negra o de mariposa, las melenas o crenchas largas, los bigotes con sus guías vueltas hacia arriba, las barbas "de candado", "a la Boulanger" [...] ¿Quién que es romántico no ha tenido una *Mimí* o una *Manón Lescaut* en su vida?» (TALAVERA, 1934: 51, 52). Si bien Talavera percibía así la vida del cambio de siglo, seguramente esas escenas eran recurrentes aún antes de la llegada de *La Bohéme* de PUCCINI. Esta reflexión nos sirve de paso, para preguntarnos ¿Qué rol tenían los músicos en ese ambiente? Si ya estaban en el salón departiendo en una mesa, podían sin ningún problema estar ejecutando su instrumento. El *Café Concordia*, la *Maison Dorée*, el *Salón Bach* o *El Globo* (TALAVERA, 1934: 35) fueron lugares propicios para el ejercicio de la música en vivo, cuando la música no sólo estaba ligada al espectáculo público sino a los centros de socialización.

Volviendo al quehacer de los intérpretes, es importante mencionar que los cantantes mexicanos destacaban a la par de los extranjeros. Nombres como el de FELIPE LLERA, SOLEDAD GOYZUETA, ESPERANZA DIMARÍAS, aparecerán de manera recurrente en la publicidad y las notas favorables de los diarios. A partir de la primera mitad del siglo XIX, la Ciudad de México recibe la visita de agrupaciones extranjeras, teatrales y operísticas, el interés de los productores por este tipo de espectáculos, es respaldado por músicos mexicanos que ya pueden cumplir con las exigencias orquestales y vocales de

las compañías extranjeras[29]. PULIDO GRANATA (1981: 175) localizó el mes de agosto de 1907, el siguiente texto:

> «Orquesta con 60 profesores del Conservatorio y de los principales teatros de Italia; cuerpo de 60 personas (40 italianos), 16 bailarines. Escenografías importadas. »

Por otro lado al "nivel" de recepción de la ópera, según se puede determinar por su ocurrencia en carteleras, estaba el teatro. Entre 1903 y 1910, la prensa capitalina documenta puestas teatrales a cargo de compañías nacionales y extranjeras, que recorrían los principales escenarios de la ciudad, a saber, el TEATRO PRINCIPAL o el TEATRO ARBEU, para terminar en las casi obligadas giras a los estados del interior de la República. En distintos escenarios se presentaban los espectáculos apoyados por el estado que fluctuaban entre las actuaciones de la actriz MARÍA GUERRERO, las presentaciones de músicos de renombre internacional (como el pianista IGNASZ PADEREWSKI), hasta los *debuts* de estudiantes del CONSERVATORIO. Era importante mostrar los avances de un programa de educación exitoso, que más constituía un programa completo de activación cultural al cual estaban invitados los profesores conservatorianos y alumnos aventajados, quienes adquirieron entonces un espacio para su promoción.

La ópera y el teatro en formato italiano fueron espectáculos que se mantuvieron como diversiones de *elite*, y como formas artísticas para "civilizados". La siguiente cita, recogida por PULIDO (1981: 175) *El Imparcial*, del 6 de agosto de 1907, ejemplifica la lectura que algunos medios daban del espectáculo:

---

[29] Como las compañías de los productores CARLOS RIGGS y FRANVIK CALDWELL (PULIDO, 1981 : 11). Hay otra manifestación artística que en México muy poco se ha estudiado, y esa es la danza. Mientras que en países europeos los músicos estaban en contacto constante con los *ballets*,; en México poco análisis se ha hecho al respecto. Una vez más, por ejemplo, OLAVARRÍA Y FERRARI (1961 [1911]) acota la existencia de estos espectáculos.

> «En todos los países civilizados constituye siempre un gran acontecimiento la inauguración de un templo consagrado al arte, y este acontecimiento toma proporciones mayores cuando se efectúa en un país relativamente joven, como el nuestro […]»

Los foros destinados a la presentación de arte teatral se abrieron a la ópera sin problema; el *Teatro Arbeu*, El *Teatro Principal*, y antes el *Teatro Nacional* (demolido en diciembre de 1900), presentaban con periodicidad estrenos operísticos (principalmente de VERDI, MASSENET, ROSSINI, LEONCAVALLO, MASCAGNI y PUCCINI como hemos visto). La prensa les dedica gacetillas y mucha publicidad en sus correos de espectáculos, dando testimonio de que la Ciudad de México era también una ciudad de ópera; de ópera italiana.

En situación más o menos similar transcurre la primera década del siglo XX. Sin embargo, los códigos de los dramas operísticos no tenían posibilidades de ser cabalmente recibidos por todos los estratos de la sociedad, pues aunque muchos las conocieran y disfrutaran, la ópera no tendría los mismos adeptos entre aquellas clases que no podían o no acostumbraban pagar los cincuenta centavos de admisión a galerías, y que se contentaban con formas de diversión con temáticas más ligadas a ellos; con personajes insertos en la cotidianeidad, y con improvisadores o repentistas que adecuaban sus líneas a los acontecimientos del día; esa era una veta para los géneros chicos encabezados por la zarzuela. Si bien esta es una aseveración arriesgada, pues es imposible asegurar que por no tener los mismos códigos no disfrutaban la música, sí es posible decir que no les era tan cercana.

Citaré, para terminar este apartado, la voz de un concejal en 1900, que «suponía y deseaba que el Ayuntamiento condujera el gusto del público hacia el drama, la ópera y la zarzuela seria, eliminando el género chico» (DE LOS REYES, 1996 [1981], 114). Eso no sería fácil, a pesar que también enterados estaba la mayoría de los mexicanos, de la cultura musical europea de concierto.

Sin embargo, la zarzuela y los géneros chicos, tenían suficientes partidarios como para sustentarse. En 1902, OLAVARRÍA Y FERRARI habló de una serie de «jacalones de tandas» como el TEATRO RIVA PALACIO, donde se presentaban zarzuelas españolas. La empresa tuvo severos problemas legales con los autores y sus representantes en México. Al grado de padecer el decomiso de las *particellas* para la zarzuela *El Bateo*. Para aquellas funciones, la orquesta conocía la obra, y decidió efectuar la función, tocando por memoria lo que de la obra podían recordar (1961 [1911], 2222). Adelante referiré múltiples ocurrencias de espectáculos del género chico, en teatros como el TEATRO PRINCIPAL, el ARBEU, el COLÓN, el FÁBREGAS, entre otros.

3.1.5 Géneros chicos vs. Cine: construyendo la cultura audiovisual.

El llamado "género chico" estuvo constituido en México por distintas tradiciones escénicas como el teatro de revista, las variedades, la zarzuela, los géneros de teatro musical españoles y nacionales, que tuvieron un impacto igualmente importante en el consumo cultural. Sin embargo, en su recepción, hubo una clara diferencia entre las zarzuelas peninsulares y otro tipo de obras, más adecuadas a los estratos sociales menos agraciados de la capital, por «la novedad de sus argumentos, los chistes de que están sembradas y su música fácil, alegre y juguetona», a decir del diario *El País* en 1899 (DE LOS REYES, 1996 [1981]: 33).

A reserva de abordarles con más detenimiento, debemos decir que los diarios capitalinos mucho se quejan de la creciente actividad en los géneros chicos y el no tan nutrido público, en comparación, que visita las salas de ópera. El TEATRO NACIONAL, a falta de un posterior PALACIO DE BELLAS ARTES, era uno de los foros para la ópera, mientras que el resto de los teatros estaban ocupados principalmente por el género chico, representando «la alegría de una clase media que aún no está en el lugar al que aspira» (TAIBO I, 1988 : 8)

El escritor PACO IGNACIO TAIBÓ I recopiló un comentario de la prensa de la época.(TAIBO I, 1988: 24.). (Si bien la obra del autor carece de un aparato crítico, he querido reproducirlo a propósito de las quejas que la "alta sociedad" sobre la zarzuela, en especial cuando en abril de 1901, una compañía operística de Nueva Orleáns se declara en la Ciudad de México, en bancarrota):

> «Los palcos casi en su totalidad estaban vacíos. ¿Merecemos ser esclavos irredimibles de las tandas? ¿Estaremos enfermos realmente de cretinismo artístico? Cualquiera diría que la zazuela nos ha imbecilizado.»

Los años pasaron, y para 1905 la oferta de diversiones estaba todavía más diversificada y sobre todo, dominada por el espectáculo cinematográfico integrado ya a muchos centros de variedades en la capital; todo en una oferta de cultura del entretenimiento tan basta como para consumirla en medio de una ensoñación y evasión absolutas. La zarzuela, por lo tanto, también comenzó a padecer, tal como lo denotó el Dr. DE LOS REYES al decir que:

> «El público estaba feliz porque había quien lo hiciera olvidar sus problemas envolviéndolo en una atmósfera de ensueño. Por la creciente demanda de cine, el Principal combinó zarzuela con cinematógrafo. Los cronistas dominicales subrayaron el hecho. José Juan Tablada le dedicó un Réquiem a la zarzuela.» (DE LOS REYES, 1996 [1981], 76)

Una vez vencida la ópera y la zarzuela, quedó el resto del teatro frívolo, muchas veces menospreciado por los círculos intelectuales. Esos nuevos géneros chicos, se dedicaban a seguir argumentos más relacionados con la vida cotidiana, d*el pueblo*, de actualidades y sobre todo del habla popular. Algo importante es que algunos autores mexicanos destacados, escribieron algunas obras, en un anhelo «por dignificar ese esparcimiento de los estratos bajos de la sociedad, auténtica contracultura que despertaba» la ira de algunos y que «se estrellaba invariablemente contra la popularidad del género chico»; poco, o casi nada pudieron hacer para frenar un, a sus ojos,

lamentable consumo masivo» (De los Reyes, 1984: 131). Varias son, bajo nuestra perspectiva, las virtudes de estos géneros, y de las más considerables son su habilidad para capturar el habla coloquial y los argumentos más cercanos a las clases más "bajas".

Y es que al parecer, las diferencias estaban bastante marcadas, cuando se hablaba de sensibilidad popular, pero sobre todo, nacional, según lo ridiculiza la voz de la prensa: «[…] la música, "la buena" música, viene de Italia; mientras los casimires se elogian en inglés y las cupletistas cantan con acento madrileño.» (Taibo I, 1988 : 7)

Como era cuestión de consumo "masivo", y el trabajo también estaba en los géneros chicos, algunos músicos de formación académica interpretaran operetas, zarzuelas extranjeras, mexicanas y obras de teatro de revista. Un ejemplo viene de España, con Soledad Goyzueta, soprano que recordamos por el estreno de la ópera *Atzimba*. Según Pablo Dueñas (1994: 75), Goyzueta llegó de la península ibérica a través del género chico, pero bien enterada de los repertorios de conservatorio.; caso por cierto similar al de otra española, Mercedes Navarro. En otro esquema, las cupletistas y bailarinas del teatro de variedades competían por el gusto del público, en teatros como el Teatro Renacimiento, la Academia Metropolitana, o el Teatro Apolo entre muchos otros. Una de las diferencias que existió entre las variedades en la ciudad de México y sus analogías en otros países, es que aquí la estratificación social, no permitió que las artistas de variedades migraran sin pesar a la ópera; salvo en el caso de algunos intérpretes de zarzuela "seria". No tengo noticias hasta ahora, de divas de la ópera que hayan cantado teatro frívolo más allá de zarzuelas, o viceversa. Por otra parte, es probable que los atrilistas de las orquestas de todas estas diversiones públicas, gozaran sí, de cierta horizontalidad entre espectáculos, quizás con menos cortapisas morales o simbólicas.

Para finalizar, quisiera aclarar, que la escena de las variedades se vio sumamente influida por el *vaudeville* estadounidense; artistas como la famosa LUPE VÉLEZ de los veintes, se estrenaron en aquella modalidad (DUEÑAS, 1994: 24); y que, en el caso mexicano según detecto, estas diferencias que en otros países eran muy claras, sólo formaron parte del amasijo de diversiones populares.

3.2 Los repertorios.

3.2.1 Variedades hacia el porfiriato.

Son éstas variedades las que nos conducen a la indagación sobre las músicas de la época comprendida entre 1895 y 1911 con mayor precisión. Nos interesan las variedades de las que ya hemos hablado, que en esencia se originaron hace varios siglos como una forma de concierto privado. La llamada música de salón recibe dicha denominación, como parte de un conjunto de espectáculos exclusivos que fueron popularizándose y que, por tanto, nos invitan a especular, no sin cierta licencia, que tal como sucedió en Europa, las variedades exclusivas pasaron a manos de todos, pero cargando siempre con algunos de sus repertorios, y atravesando el tamiz de la diversidad de códigos que limita la recepción de formas de cultura ajenas. Reconozco que esto, se tendrá que relativizar para otros fines, pero a nosotros nos sirve como una consideración importante.

Durante la *República Restaurada*, toda opulencia y exceso contradecía los ideales del *Positivismo*. Aunque no todas las áreas del nuevo gobierno eran permeables a dicha filosofía, es probable que el «egoísmo calculador» positivista (ZEA, 1968: 454) haya podido conciliarse exitosamente con las diversiones recatadas e intelectuales como la música de salón. Toda esta falta de iniciativas en beneficio de los hacedores de bienes culturales en el país, resultó en una escena musical poco cohesionada, que

mantuvo a los músicos del conservatorio ejecutando música de salón para las clases acomodadas, participando en conciertos institucionales y siendo documentados, aunque fuera discretamente, por los diarios de circulación nacional.

3.2.2 La música no respetó límites ni espacios.

El porfiriato había preparado el terreno musical en muchos sentidos desde los frentes oficiales. El libro de recuerdos del organista y compositor mexicano ALFREDO CARRASCO (ENRÍQUEZ, 1996), revela innumerables datos sobre la trascendencia de las iniciativas del porfirismo, que divulgaron los repertorios de música europea de concierto en escuelas rurales, internados, orfanatorios y lugares insospechados para nuestra visión del siglo XXI. Los testimonios de CARRASCO nos interesarán más adelante.

Como dijimos al principio de este capítulo, la banda militar hacía fluir bidireccionalmente los repertorios académicos a los espacios populares, mientras que la orquesta típica, con sus *aires nacionales*, hacía fluir hasta cierto punto las músicas populares a los salones y salas de concierto.

Revisando un poco los años anteriores y siguiendo a EDUARDO CONTRERAS SOTO sabemos que:

> «En el siglo XIX éramos una sociedad con muchos elementos en formación, salida del desmantelamiento del aparato virreinal, que se dividía en estratos de acceso restringido, mucho más restringido que en los estratos actuales. Por ello era factible una vida musical específica para cada sector social […]» (CONTRERAS SOTO, 1998 : 55)

Aunque relativizando, esto ha sido constatado en la novela romántica desde el siglo XIX, como lo observó AURELIO DE LOS REYES (1983: 107):

> «La mayoría de los autores coincide en señalar que era un elemento indispensable de lo que se consideraba una educación ilustrada, particularmente en las mujeres; quizá era una aportación del romanticismo; según Astucia de LUIS G. INCLÁN y La bola de EMILIO RABASA las casas "decentes" de lugares apartados del país poseían su piano y recibían las partituras de los autores musicales europeos de moda; las novelas dejan traslucir la necesidad de la música para desahogar o sublimar las pasiones amorosas [...]»

Es fácil imaginar diferencias sustanciales entre los repertorios de los distintos estratos socioculturales; sin embargo, el formato de presentación de algunos espectáculos permitía una comunicación simbólica entre los públicos que los escuchaban. Algo en los repertorios europeos o de influencia europea, por ejemplo, atraía también a los públicos más apegados a las formas tradicionales mexicanas de cultura musical, y quienes podían disfrutar de estos espectáculos gracias a los costos diferenciados de los asientos, según su ubicación en la sala. Funciones de cine, ópera, opereta, zarzuela y recitales musicales, ofrecían precios para varios bolsillos según el tipo y relevancia del programa. Según el testimonio de ENRIQUE DE OLAVARRIA Y FERRARI (MADRID, 1844 – MÉXICO, 1918), notable intelectual español responsable de una de las más completas y acuciosas crónicas sobre las diversiones públicas entre 1895 y 1911, sabemos que el costo de admisión a ciertos teatros de grandes dimensiones se llegaba a estratificar hasta en diez tarifas distintas entre los veinticuatro pesos de un palco para diez personas, hasta 5 centavos admisión personal en galería, cuando se presentaba alguna compañía extranjera de ópera (OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961 [1911]: 3010). Muchos pudieron acceder a las funciones pagando precios populares. Aunque la tradición musical mexicana mantuviera estructuras y formas musicales muy ajenas a las europeas. En algunas imágenes recopiladas por el Dr. Aurelio de los Reyes sobre el público de un teatro de época (1993: PORTADA), podemos detectar grandes sombreros alojados en la galería de un cine, caso que se antoja análogo para un teatro de conciertos o presentaciones de ópera o géneros chicos.

Sin embargo, si prestamos especial atención a los programas que Olavarría y Ferrari reúne en sus trabajos, nos daremos cuenta que hay pequeñas sutilezas en cuanto a los repertorios que estaban disponibles para todas las clases sociales, y una serie de músicas casi exclusivas para las clases acomodadas. Por ejemplo, eran recurrentes las funciones vocales de concierto alrededor del 1900, con fragmentos de óperas, operetas vienesas o zarzuelas españolas o mexicanas. De la misma forma, los repertorios italianos eran socorridísimos también por grandes teatros como el Teatro Renacimiento. Más tarde, rumbo a 1902, las programaciones de estos recintos se componían principalmente de presentaciones a cargo de compañías extranjeras y nacionales de ópera y zarzuela española. Algunas ocurrencias, sobre todo en esos primeros años del siglo, de obras de compositores mexicanos fueron menos habituales. En el material de Olavarría y Ferrari, localicé algunos autores más recurrentes en aquellos teatros: Bizet, Verdi, Mascagni, Rossini, Donizzeti, por mencionar algunos y en correspondencia con lo que ya habíamos expuesto sobre los repertorios entre 1900 y 1911. En muy segundo lugar, las obras vocales de Wagner, con sus respectivas oberturas se ejecutaban en fragmentos a manera de interludios dentro de un espectáculo. Las óperas completas de dicho autor estuvieron ausentes de las carteleras mexicanas en años. Finalmente, otros teatros menos grandes, menos lujosos y más baratos como el Teatro Riva Palacio (Olavarría y Ferrari, 1961 [1911]: 2222], se concentraban en los autores del género chico, exhibiendo las producciones españolas y apelando a la exigua producción de obras mexicanas de los primeros cinco años del siglo. Autores como Rafael J. Tello, destacaban igual como compositores de música de concierto, que como compositores de material para género chico, y en la dirección orquestal de estos espectáculos.

Los empresarios lograban éxitos con los repertorios arriba citados. Considero que no era necesario hacer una labor extraordinaria de transcodificación, o ya bien de ir habituando a la población a ese tipo de manifestaciones musicales, ni tampoco ne-

cesaria una gran labor de difusión, para que las funciones de zarzuela, o fragmentos de ópera italiana se atiborraran de espectadores en el Teatro Renacimiento (Olavarría y Ferrari, 1961 [1911]: 2222). Sin embargo, una serie de autores, mucho menos interpretados en México, así como propuestas compositivas más contemporáneas, o al menos más contemporáneas que el ya citado Richard Wagner, alemán responsable de fuertes innovaciones al lenguaje operístico de tradición italiana que predominaba, no eran tan bien recibidas por todos. El propio Olavarría (1961 [1911], 2482) refiere al teórico musical polaco M. Lavoix, quien deferencia la recepción de los «cantos melódicos» de la ópera italiana, de las músicas de carácter más «actual».

Músicos y didactas notabilísimos aparecen como grandes difusores de esos otros repertorios menos escuchados. El maestro del Conservatorio Nacional, Carlos J. Meneses, asume la dirección de la Orquesta del Conservatorio, y desde sus primeras temporadas emprende un gran esfuerzo por conquistar públicos. Su sede era el Conservatorio Nacional, a través del cual recibió mucho apoyo del Ministerio de Educación. Otros ejecutantes y directores de orquesta no corrieron con la misma suerte al presentarse en recintos más pequeños e infinitamente menos concurridos; los músicos del Conservatorio en general, tenían una actividad incesante, bien sea por las temporadas o por la necesidad de subsistir. Por lo tanto, difundir a otros autores que no fueran los eternamente escuchados desde el siglo XIX, era una labor titánica, y vista a distancia, casi infructuosa (Olavarría y Ferrari, 1961 [1911], 2439).

Con todo esto, los costos diferenciados tampoco garantizaron entre 1900 y 1910 la horizontalidad de los repertorios. El costo por entrada general a galería menos costoso a decir de Olavarría, fue de cinco centavos. Pero, por ejemplo, el costo mínimo para escuchar a la orquesta de Meneses en el Arbeu iba de uno a dos pesos en galería, que de ninguna manera fue en la primera década del siglo, un costo «popular»; sólo permitió que algunos "sombrerudos" pagaran su admisión en la oscuridad de la galería. Sabemos que la Orquesta del Conservatorio dirigida por Meneses, cobró en

1901, $800 en una función de donativos para las víctimas de terremotos en el estado de Guerrero. Evidentemente, esa fue una ocasión especial donde Meneses tocó a Beethoven, Grieg, Berloz y Schubert, programa que sólo en contadas ocasiones tuvo oportunidad de escuchar algún obrero o campesino humilde. Las entradas para aquel concierto por ejemplo, fueron de tres pesos luneta, hasta los palcos de veinticinco. Todos donaron su trabajo, menos la costosísima orquesta del Conservatorio (Olavarría y Ferrari, 1961 [1911], 2240).

Olavarría y Ferrari perteneció al Ateneo Literario Mexicano, y relata que en 1902 para el concierto que organizó dicha institución en su inauguración, fue imposible contratar a la orquesta del Conservatorio. La agrupación le pedía a Olivarría y al resto de los miembros de aquella sociedad, la cantidad de $860 pesos más doce pesos por concepto de traslación de los atriles, monto que el grupo de intelectuales no pudo costear.

Esto hace más evidente el interés de las autoridades de Instrucción Pública, por subvencionar los esfuerzos de difusión de Meneses, que no hubieran podido salir adelante entre 1902 y 1907 de no haber sido por este apoyo. Otros maestros directores de orquesta no corrieron con la misma suerte, tocando en salas pequeñas y con muy poco público, en un régimen de subsistencia de atrilistas y directores.

Caso notable y soporte de ésta hipótesis, es lo sucedido en noviembre de 1910 en el estreno en México de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, cuando Meneses y la dirección de Instrucción Pública organizaron un concierto que ellos mismos nombraron «concierto popular» el día 17, con costos de admisión entre los diez y cincuenta centavos; todo esto efectuado once días después de haber presentado el mismo programa con costos que iban de los cincuenta centavos a los doce pesos (Olavarria y Ferrari, 1961 [1911]: 3292).

A veces los repertorios pensados para los espectáculos populares, a menudo eran asimilados también por las clases acomodadas, tal como las músicas antes reservadas a los salones exclusivos, a veces quedaban en manos de clases sociales menos prósperas. Aunque queda por estudiarse la recepción de estos repertorios en los distintos sectores culturales de la capital, vale notar que las diferencias culturales no estuvieron determinadas por la posición socioeconómica únicamente, sino por los hábitos de consumo. Algunos núcleos de difusión de la cultura musical de tradición europea, como las bandas militares, los espectáculos y diversiones propias de las haciendas y otras formas de entretenimiento en las que no profundizaremos en este momento, hicieron llegar dichos repertorios a círculos culturales insospechados, al menos más allá de los salones exclusivos para los que estaban indicados estas músicas. Finalmente, la actividad en los pequeños salones y en los domicilios de personas sumamente adineradas que podían costear una orquesta sinfónica en su domicilio, continuó durante todos aquellos años, en grupo que CONTRERAS SOTO describió como «[…] grupos económicamente prósperos que fomentaban las tertulias en las cuales se ejercitaba la afición a diversas artes, la música entre ellas, a través del canto y del piano […]» (1998: 55) y en otros casos, sobre todo durante los años diez del siglo XX, de orquestas exclusivas que daban empleo a los multisolicitados atrilistas.

No podemos asegurar que también las dotaciones originalmente pensadas para estos salones hayan tenido la posibilidad de extrapolarse a los espacios populares, y para corroborarlo hacen falta más investigaciones al respecto. Lo que interesa a nuestro estudio, es que la música de salón recurría a los ensambles de cámara reducidos, y a orquestas adaptadas para las dimensiones de un concierto casero[30].

---

[30] Todavía en la actualidad, en países como el Reino Unido o Estados Unidos, la modalidad del concierto organizado en una casa es llamada *home concert*, y es una práctica medianamente común.

Y qué hay de los capitalinos que no podían pagar las entradas a galería… para los que estaban destinadas las funciones de diez centavos. El sesgo en ese punto, no es sólo económico, sino cultural, y se mantenía gracias a la diversidad de códigos. La vida musical en México se desarrollaba con ejemplar actividad y desasosiego; también en las calles y en el campo, la gente estaba bien enterada sobre los repertorios europeos, pero no era la única forma de cultura musical, y de ninguna manera, hasta donde sabemos, la predominante. Subyacía una tradición más antigua, la de cinco siglos de música que heredaban de un pasado indígena y mestizo, que invadía las calles de la ciudad de México con poca atención. Ya en esos tiempos, músicos líricos migraban a la capital en busca de alternativas a la economía rural. Un ejemplo útil es el que descubre el Dr. HELMUT BRENNER, al biografiar al famoso compositor indígena JUVENTINO ROSAS, que llegó a la capital a incorporarse a la venta callejera de dulces, acompañada con la música de pandereta, guitarra y algún tipo de arpa (BRENNER, 2000: 11).

Vale este ejemplo más vínculado con el siglo XIX, para entender la existencia de OTRA música en la sociedad capitalina, a la llegada del cinematógrafo. Músicos ambulantes y trovadores preservaban muy probablemente la ejecución de instrumentos tradicionales resultado de las enseñanzas españolas de laudería e interpretación[31]. Desgraciadamente aquí no hay nombres ni autores; sólo la especulación etnomusicológica de la existencia de tradiciones musicales más allá de las salas de concierto y espacios de diversiones públicas. No era época de investigadores musi-

[31] Los ejemplos más claros, los están descubriendo los investigadores musicales mexicanos de los últimos años: Eloy Cruz Soto, en su texto *La casa de los once muertos : Historia y repertorio de la guitarra* , habla de estas prácticas desde las artes novohispanas y siglos venideros; otro ejemplo representativo se puede encontrar entre músicos *mixtecos*, grupo etnolingüistico para quienes la migración es determinante en la construcción de identidades, y que practicó la construcción de instrumentos según técnicas de laudería europea (Luengas, 2003).

cales como Vicente T. Mendoza, quienes resignificaron en años venideros, los estudios de la música tradicional mexicana.

Lamento poder mencionar muy poco en este trabajo esa otra cultura musical de las primeras décadas del siglo XX, como lamento muchas otras omisiones por las cuales soy responsable al igual que los cientos de musicólogos y etnohistoriadores que me preceden inmóviles ante tantos datos ignorados sobre la cultura musical mexicana más antigua.

3.2.3 Músicos y diversión popular: el teatro frívolo y los kioscos.

Hubo otros momentos entre 1896 y 1910 donde los repertorios adquirieron horizontalidad social de su recepción.

Profundicemos en el multicitado *género chico*, y en otras manifestaciones musicales de carácter popular que nos interesan. Sobre los primeros, desde principios del siglo XIX habían estado entrando al país gracias a la apertura europeizante y más allá de toda ideología de gobierno, habían escapado a su elitismo gracias a su naturaleza y temáticas. Así como el teatro de *revué* francés, las variedades se convirtieron más tarde en obras teatrales con música, acrobacia y canciones que fundaron manifestaciones como el teatro frívolo.

Pero la influencia europea en las diversiones públicas, no fue sólo francesa. En el siglo XIX, llegaron a México compañías españolas a representar una de las más importantes manifestaciones peninsulares del género chico: *las zarzuelas*. Dijo Pablo Dueñas sobre estos géneros (1994: 9):

> «[…] La apertura en 1847 del Teatro Circo Habanero, que dio abrigo a las zarzuelas de autores nacionales y la cada vez más fuerte influencia de la llamada "zarzuela bufa" española, dio lugar al nacimiento de la Zarzuela Cubana […] Aunque de hecho existen pocas crónicas de la actuación de los bufos cubanos en nuestra capital [Ciudad de México], es indudable que su insistente escenificación de tipos populares y música regional, creó conciencia similar años más tarde en el teatro mexicano.»

Aunque la observación de Dueñas, podría ser cuestionable por la ocurrencia de géneros chicos que se cultivaron en México desde el siglo XVII y quizás con algún tipo de desarrollo dentro del espectáculo bujo, queda claro que la llegada de compañías extranjeras también introducía o enfatizaba formas de consumo cultural, y de esta manera varios músicos de formación académica, participaron en música de géneros chicos y variedades cada vez más diversas.

El segundo caso es el de las bandas de alientos, en particular adoptada como en todo el mundo que heredó de alguna manera de la tradición Europa, por las bandas militares. El repertorio de la banda militar había sido muy socorrido en México, y su desarrollo se remonta a la introducción de la tradición hispánica de los instrumentos de metal. De tal forma, los repertorios desde el siglo XIX hasta el siglo XX, se componían de obras de compositores extranjeros, pero también de mucha música compuesta por compositores nacionales[32].

[32] Basta revisar los archivos de partituras de las bandas de la Ciudad de México, como la Banda de Policía de la ciudad de México.



Ilustración 3.1: La banda de alientos fue en todo caso, un catalizador eficiente, en la asimilación popular de las formas europeas de cultura musical; tal como lo retrató El Ahuizote en el siglo XIX. Fuente: El Ahuizote, Semanario Feroz aunque de bueno s instintos, t. III núm. 28, viernes 13 de julio de 1876 en Agenda 2004

Las bandas de alientos en la Ciudad de México, a saber: la BANDA DE POLICÍA, la BANDA DE ARTILLERÍA, la BANDA DE ZAPADORES (guardia presidencial), entre otras, ejecutaban fuera de los espacios exclusivos. Haciendo un sondeo por los diarios, en la sección de diversiones públicas, se puede encontrar que: los kioscos de las plazas públicas eran de los espacios más socorridos por estas agrupaciones para dar recitales, desde el siglo XIX.

Si a esto sumamos la ya mencionada (sección 3.1.3) creación de la ESCUELA DE BANDAS MILITARES en 1896, nos daremos cuenta que estas agrupaciones estaban destinadas a participar en los más importantes procesos culturales no sólo de la Ciudad de México, sino del país. Procesos culturales tan importantes en la historia nacional, como la llegada del cinematógrafo, que ahora retomaremos.

3.3 1896-1908. Músicas y cines entre los reflejos de la "Belle Epoque".

3.3.1 Cinexcepción, todos los músicos.

El 6 de agosto de 1896, BERNARD y VEYRE, enviados LUMIÈRE, condujeron la primera demostración privada del cinematógrafo frente al general PORFIRIO DÍAZ, la familia ROMERO RUBIO, y algunos amigos, en el *Castillo de Chapultepec*. Días después se llevó a cabo la primer presentación pública del aparato en un local en la calle Plateros #9 (DE LOS REYES, 1996 [1981] : 21). El cinematógrafo sin duda fue muy bien recibido en México.

Se sabe que entre 1896 y 1897 los hermanos LUMIÈRE dedicaron su tiempo a la promoción y venta del nuevo invento, enviando emisarios a distintas partes del mundo, no sólo a propagar centros de exhibición, sino también a captar vistas de los lugares recorridos[33]. Esto les permitió al cabo de un par de años, operar exclusivamente con la distribución del material fílmico tomado por los emisarios, y con la venta de equipos.

A la llegada del cinematógrafo, su recepción fue tan benigna, que poco a poco el resto de las diversiones comenzó a resentir el impacto de la nueva invención entre los capitalinos. En cuestión de meses, pequeños inversionistas mexicanos adquirieron cinematógrafos, ocasionando la apertura de salones de proyección que competían por públicos en un ambiente difícil, con vistas provenientes de Europa que tar-

---

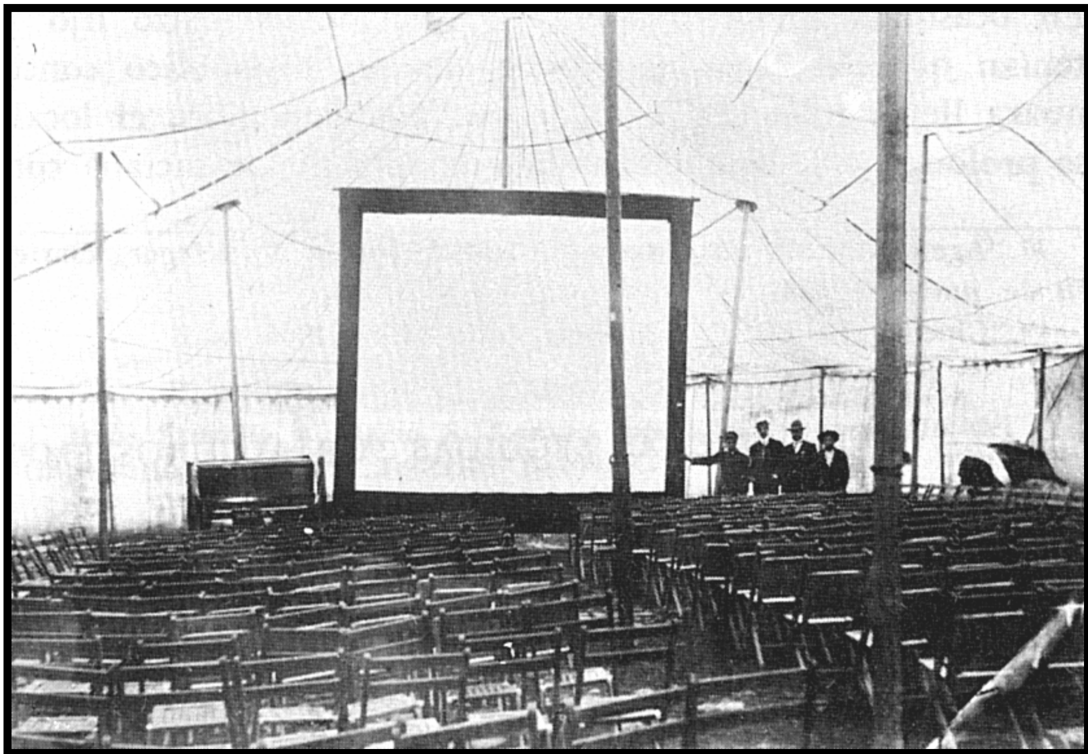
[33] Es importante notar que el sistema LUMIÈRE tiene como característica operar con proyectores que a la vez pueden funcionar como cámaras cinematográficas, dándole la posibilidad al usuario, en el caso de que pudiera adquirir película virgen, de filmar sus propias vistas.

daban en llegar y renovarse. El lechero MOULINIÉ, el ingeniero SALVADOR TOSCANO, ENRIQUE ROSAS y la familia de JESÚS ABITIA adquirieron equipo cinematográfico; el señor JORGE STAHL, adquirió el suyo en un viaje a la Feria de San Luis (DE LOS REYES, 1996 [1981]: 37).



Ilustración 3.3: GABRIEL VEYRE, enviado de los LUMIÈRE a México para promover el cinematógrafo, y acatar las reglas del consumo cultural mexicano.

Ilustración 3.2: La carpa itinerante "Paris" de la familia STAHL, con su piano misterioso, pero a la vez revelador. Fuente: De los Reyes (1996 [1981])



Siguiendo a De los Reyes, sabemos que el cine en México entre 1896 y 1906, al igual que en otros países, *«se caracterizó por la trashumancia y la inestabilidad»* (De los Reyes, 1996 [1981]: 34). Desde los enviados Lumière en sus recorridos por Europa, el cinematógrafo siempre tuvo una cualidad itinerante, y su actividad en México no fue la excepción, como ya lo hablamos durante la exposición de antecedentes a este trabajo. Como también hemos dicho ya, no podemos dejar de imaginarnos la variedad de posibilidades de interacción entre músicos y el espectáculo de proyectar cine. Algunos detalles iconográficos promueven esa imaginación, como los que se pueden localizar en las fotografías ubicadas por el Dr. Aurelio De los Reyes (1996 [1981], 57), donde se muestra el exterior e interior de la carpa itinerante "París" de la familia Stahl con capacidad para dos mil espectadores. La fotografía de la carpa "París" retrata una gran pantalla de proyección frente a cientos de sillas con un corredor central, y un piano vertical de difícil identificación ubicado a la izquierda de la pantalla. Si consideramos que la carpa no requería una gran distancia entre la primera fila y la pantalla, tal como se aprecia en la fotografía, es muy probable que el piano que aparece en la fotografía ya esté ubicado en la posición en la que permaneció durante las proyecciones, para la ejecución durante los intermedios, para otras intervenciones musicales variadas, o incluso para la ejecución de un pianista durante la proyección. Desafortunadamente, no tendremos forma de corroborar esto por ahora, y no sabremos sobre la interacción precisa de ese instrumento con las funciones, pero lo importante está expuesto, y el doctor De los Reyes, lo precisó al decir que «[l]a costumbre de los empresarios ambulantes de utilizar concertistas locales atestigua la sólida educación musical captada con fidelidad en la novela del siglo pasado» (De los Reyes, 1983: 107); el cinematógrafo necesitó como toda diversión pública, de la música.

Esta fenomenal penetración, no sólo en México pero en todo el mundo, despertó el interés de empresarios como Edison, que en la Ciudad de México, antes de que los enviados Lumière regresaran a Francia, abrió en la calle de Plateros No. 6 un local co-

mo parte de su reorganización de estrategias comerciales para competir por públicos. Ya desde 1895 operaba en México cobrando por sus salones de *kinetoscopio*, invención precursora del cinematógrafo, pero que requería de un visor por donde el espectador se asomaba a ver las pequeñas vistas. EDISON reaccionó a la ofensiva comercial de LUMIÈRE dando la oportunidad de optar en su local por tres espectáculos: el del *kinetoscopio* ahora de proyección, o *vitascopio*; el *kinetófono*, uno de los primeros intentos tecnológicos por sincronizar la grabación de un cilindro EDISON con la proyección de imágenes en movimiento, y el *floroscopio*, cuyo uso indiscriminado a causa de la nube de ignorancia que existía alrededor de su principio de operación, los rayos "X", causaría terribles consecuencias en otras partes del mundo.

El Dr. DE LOS REYES precisó que, de todas estas modalidades de exhibición, el espectador «*podía ver sólo una, si así lo deseaba, y quien optara por el kinetoscopio de proyección escuchaba además intermedios musicales a cargo del cuarteto Tovar.*» (DE LOS REYES, 1996 [1981], 27). El CUARTETO TOVAR fue un ensamble formado por un maestro del Conservatorio Nacional. No me ha sido posible por el momento determinar con precisión quiénes lo integraban durante el primer semestre de 1897. Más tarde, en junio de ese mismo año, EDISON abriría un segundo local en la calle de Escalerillas No. 7 con su cinematógrafo perfeccionado que además, cobró al bajo costo de 10 centavos la *tanda*. No sabemos si el CUARTETO TOVAR acompañó las vistas, pues los formatos de EDISON no sólo eran de proyección, pero el vínculo entre EDISON y TOVAR, denota una vez más la imposibilidad de las diversiones públicas, para separarse de los músicos ejecutando en vivo.

Exhibidores itinerantes y empresarios pequeños, popularizaron el aparato; los espacios eran jacalones y techos de lámina que en principio no atrajeron la atención de las clases acomodadas. (DE LOS REYES, 1996 [1981], 65-68). No obstante los empresarios crecieron y la voz se corrió: el cinematógrafo era un gran negocio. En ese momento, lejos ya de los jacalones, se comenzaron a abrir más y más lugares estableci-

dos con funciones cinematográficas. En centros urbanos como la Ciudad de México, los ayuntamientos y autoridades tuvieron que buscar cierto control de estos locales, como buscaron tenerlo con teatros y espacios afines. AURELIO DE LOS REYES citó a JOSÉ JUAN TABLADA al nombrar este fenómeno como un "sarampión cinematográfico" (1996 [1981]).

Como revisamos a lo largo de la exposición de antecedentes, los músicos de muy distintas tradiciones acudieron al espectáculo cinematográfico, como acudían a cualquier nueva fuente de trabajo. Todos aquellos años de cultura musical audiovisual ante los géneros musical-dramáticos, parecen haber rendido frutos: bien sea como valor agregado para las funciones o como solución a la incomodidad del silencio, los músicos mexicanos tenían mucho trabajo que hacer en los nuevos salones cinematográficos, o de variedades, que integraran al cinematógrafo en sus programas (1896-1905).

3.3.2 La banda de alientos: primer ensamble del cine en México.

La localización más antigua de confluencia de músicos e imágenes en movimiento en México, fue ubicada por el Dr. DE LOS REYES, en las funciones conmemorativas de las fiestas patrias en septiembre de 1896. La BANDA DE CABALLERÍA bajo la dirección de los maestros PAYÁN y SANTA CRUZ, tocó "las más escogidas piezas de su repertorio" para hacer grata la visita de la esposa del presidente PORFIRIO DÍAZ, doña CARMEN ROMERO RUBIO, al CIRCO-TEATRO ORRÍN de la Plazuela de Villamil (DE LOS REYES, 1983: 101).

En nada nos extraña que haya sido una banda militar el primer ensamble de música en los cines. A través del sondeo hemerográfico por esos años, encontramos que la banda militar ya estaba en los kioscos y demás diversiones públicas, cuando llegó el cine al consumo cultural de la capital (en general de mucha partes de la República Mexicana). Aquella función, que contenía vistas documentales asociadas con even-

tos cotidianos a los que recurrían las primeras películas LUMIÈRE, confluyeron en una misma sala, junto con las sonoridades de banda de alientos, ensamble por igual, cotidiano. La banda militar permaneció adscrita al espectáculo cinematográfico durante prácticamente todo el período mudo del cine.

Un ejemplo lo revisó AURELIO DE LOS REYES (1983) al hablar del caso MONGRAND, fuera de la capital. Sirva la exposición del siguiente, para caracterizar 1) la ocurrencia de la banda militar en la cultura de las diversiones públicas, y 2) la paulatina integración del cine como discurso audiovisual.

CARLOS MONGRAND, empresario francés que llega a México en 1896 recorriendo el centro, el norte y noroeste del país hasta 1906 cuando se retiró del negocio, organizó una serie de proyecciones en la ciudad de Guanajuato. MONGRAND inició la utilización de la música en las películas que exhibía, contratando a la BANDA DE LA ESCUELA INDUSTRIAL, escuela de algunos alumnos del pintor RAMÓN CÁRDENAS y para quien se destinaron las ganancias de dicho evento. Según los descubrimientos de AURELIO DE LOS REYES (1983: 105) sabemos que sus primeros experimentos tuvieron lugar en 1901:

> «[…] la orquesta, bajo la dirección de JULIÁN ESPINOSA, recibió en el pórtico del teatro a los concurrentes; después, ya en la sala, tocó una obertura antes de la proyección de las películas y, por último, acompañó, "con una marcha de honor" una vista en la que aparecía el presidente de la República paseando por el bosque de Chapultepec, "produciendo la inesperada marcha una tempestad de aplausos y vivas al señor general Díaz" »

No sólo lo importante es el experimento, sino la cobertura de la prensa sobre el acontecimiento; según datos que me proporcionó el equipo de FELIPE LEAL, en el diario *Bisemanal* se lee:

> «CARLOS MOGRAND[sic] EN GUANAJUATO […] y cuando van á dar principio las exhibiciones del grandioso aparato de Louis Lumiere, el teatro está lleno de espectadores […] Más éxitos deseamos al activo empresario, como una recompensa á sus afanes por complacer al público. Y si la orquesta cambiara de REPERTORIO, estarían más lucidas las veladas, pues las piezas que actualmente ejecutan son las mismas para todos los cinematógrafos que hemos visto, de tres ó cuatro años á esta parte. Para las vistas acuáticas "Sobre las olas", modernísimo vals; para las trágicas la "Marcha de Yahe", para las bailables, y la nuevecita jota de la Estudiantina y así sucesivamente.» (*El Entreacto*. México, D.F. Jueves 21/08/1901: 2. Bisemanal)

El éxito contundente de esta exhibición valdría a MONGRAND una invitación del gobierno del estado para las celebraciones de septiembre de 1902. Más tarde en Aguascalientes repetiría la experiencia con la banda del estado dirigida por PAYÁN tocando «"marchas adecuadas y toques de tambores" que resultaron de "grande efecto"» (DE LOS REYES, 1983 : 105).

El experimento no se repitió sino hasta 1905 cuando MONGRAND contrata a la TÍPICA DE ZACATECAS bajo la dirección de ANTONIO MARTÍNEZ. Según transcribe el Dr. DE LOS REYES, *El Correo de Zacatecas* del 7 de mayo de 1905, publica: «[…] la cual orquesta es la que mejor se ha adaptado a esta clase de espectáculos por la propiedad y oportunidad de las piezas que elige para las diversas vistas […]». Después de esto, MONGRAND agregó la orquesta a su compañía.

De esto obtenemos dos referentes: 1) MONGRAND había estado aplicando una estrategia recurrente de musicalización; si bien no él, el director de la banda, y por otro lado 2) muchos otros estaban musicalizando de forma similar. Marchas que acompañan desinteresadamente desfiles o actos solemnes, parecen ser coincidencias suficientemente satisfactorias para el cine-espectador mexicano de la primera década del siglo.

A propósito de un lapso de tiempo en el que MONGRAND no volvió a experimentar con la coincidencia entre música y cine, entre 1902 y 1905, el Dr. DE LOS REYES escribe: *«Quizá no es que el empresario no deseara continuar el experimento, sino que tal vez los músicos no se interesaban en colaborar de manera diferente a la costumbre ya establecida, quizá tenían temor de experimentar.»* (DE LOS REYES, 1983: 106). Añado a esta explicación, la posibilidad de que no supieran cómo hacerlo; es decir, que todo ese tiempo hayan estado despejando una fórmula que, como nos dice la nota de la gaceta *El Entreacto*, no era ya en 1902, novedad alguna.

Después de todo, las bandas militares estaban apegadas a un repertorio muy recurrente, según se puede constatar en los archivos, a la fecha operativos, de los agrupamientos de policía o milicia[34]; dicho repertorio, siempre construido bajo la visión europea, simplemente desde su dotación, no permitía demasiadas posibilidades para que una banda, que dependía disciplinadamente de un director, pudiera haberse adaptado al ritmo o temática de una vista, sin el previo acuerdo o arreglo de una partitura, o ya bien, alguna una modificación a su repertorio. La partitura en las funciones de MONGRAND, debió ser una forma primitiva de compilación, para una serie de vistas…

Vale la pena pensar, para finalizar con esta reflexión, que la banda militar era un tipo de ensamble fácil de conseguir para los empresarios, pues en su mayoría las bandas de alientos en su mayoría eran agrupaciones adscritas y por tanto financiadas o impulsadas por instituciones, académicas o del estado. Por lo tanto, muchas tenían ya su salario y la responsabilidad de su subvención resuelta, estando más facultadas para los acuerdos económicos o estratégicos que solicitara un empresario. A la fecha,

---

[34] Resta por hacerse, la exploración minuciosa de los repertorios de la época, en manos de las bandas más participativas en las presentaciones públicas de la época.

y según lo constaté con uno de mis informantes, el MTRO. OTILIO ACEVEDO, las bandas de alientos en México no adscritas a una instancia militar, funcionan con una jerarquía tanto en la dirección artística como en la producción ejecutiva, de su director. Por ahora, vale la pena dejar esta reflexión para quien decida adentrarse en la historia de las bandas de alientos en nuestro país, y conecte obligatoriamente con su participación en los cines de la Ciudad de México.

En la capital, rumbo a fines de la primera década del siglo XX, las alabanzas periodísticas a la concordancia entre imágenes en movimiento y música, se hacen poco recurrentes, bien sea por lo común o por la ausencia de las mismas. Sólo faltaba quien preparara a un ensamble, para aludir de un modo más experimental las imágenes en movimiento. Pienso que para una banda militar o un ensamble de época, habituados a los repertorios tonales, sin la exigencia de experimentación en su quehacer cotidiano, improvisar todos juntos estaba fuera de cuestión; al menos para hacerlo con las posibilidades teórico-prácticas de un solista[35].

3.3.3 Recepción musical y cinematógrafo.

> «Teatro Arbeu.- Para hoy en la tarde a las cuatro y media: Cuarto gran Concierto del niño prodigio, violinista Florizel Von Reuter, con el concurso del eminente pianista Arthur Newstead. Por la noche á[sic] las ocho y tres cuartos. Vistas en combinación con el Fonógrafo.» (*La Patria*. *Diario de México*. Domingo 4/02/1906: 3)

[35] No sabemos absolutamente nada sobre experiencias de improvisación en ensambles como la banda de alientos o la orquesta típica, durante la primera década del siglo XX. Experimentos como el Ensamble de Improvisación de Cámara a cargo de LUCAS FOSS en la UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA (SCHÖNBERG, 1967), trascendieron hasta bien entrados los años cincuenta por su carácter innovador.

Aquel legendario concierto llegó a costar en el Arbeu $5 luneta y $3.50 general. (OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961 [1911]: 2786 - 2789), precios altísimos destinados a las clases acomodadas, que siguiendo a los académicos del Conservatorio, reconocieron en los jóvenes extranjeros una gran maestría. Así se anunciaba y vivía la música de concierto, y como estas gacetillas en los diarios aparecieron muchas que anunciaban el formato de espectáculo de: concierto e intermedio de vistas, o ya bien, vistas e intermedio musical. En otra nota, destaca la participación de un fonógrafo[36]:

> «NUEVO CINEMATÓGRAFO. El que acaba de inaugurarse en el antiguo local del Casino Nacional, es sin duda uno de los que mayores atractivos ofrecen al público, por la selección de vistas y la buena fijación de ellas. Los bufos cubanos deleitan con sus típicas GUARACHAS y los pianistas Sres. Álvarez y García dejan escuchar sus exquisitas piezas haciendo vibrar con verdadera maestría el instrumento de Mozart. El local está decorado elegantemente y con todas las comodidades que en esta clase de centros de espectáculos se van implantando en obsequio del público. Creemos que dada la favorable é [sic] inmejorable situación del nuevo cinematógrafo, será de los más favorecidos por nuestra sociedad.» (*La Patria. Diario de México*. México, D.F. viernes 20/09/1907: 1)

El músico que tocaba como parte de la "variedad" de diversiones en un café, no corría con la misma suerte con la que corrían los operistas. Sin embargo, el CONSERVATORIO NACIONAL hacía egresar a muchos músicos capacitados, y el número de teatros que daban espacio a este tipo de actividad concertística resultaba insuficiente. Por lo tanto, los egresados del CONSERVATORIO participaban en las "variedades"

---

[36] El impulso estatal del Conservatorio Nacional, dio pie a la confianza de las familias económicamente solventes, quienes enviaban a sus benjamines a formarse en el ejercicio de la música. Gracias al testimonio de la Sra. Magdalena Escobedo de Pichardo, podemos inferir que la ocurrencia de concertistas formados a muy temprana edad, fue común en las tres primeras décadas del siglo.

aprovechando esos exquisitos espacios para presentarse ante el público en el entendido de que no por esto, tocarían con desgano el repertorio que podían ejecutar en los salones costosos.

Los músicos del Conservatorio Nacional, estudiantes, egresados o profesores, eran los más beneficiados por la competencia entre ópera, opereta, zarzuela y cinematógrafo, además de cafés y salones de baile. Había una constante oferta de trabajo que no debió haber presentado diferencias considerables en cuanto a la paga que se ofrecía. Y, en tanto músicos de academia en ensambles de cámara, orquestas pequeñas, orquestas típicas, y cualquier otro tipo de agrupación mantenían un repertorio, podían ejecutar indistintamente en el cinematógrafo o en el café; incluso, de la ópera o la zarzuela, y de nuevo al cine. Encontramos que el salón cinematográfico generaba un espacio de confluencia para los distintos repertorios musicales. Un punto a favor del salón cinematográfico, estaba representado por el poco trabajo de estudio que las sumas ahí remuneradas requerían. Un músico podía cotizarse en el café o el cinematógrafo, con el repertorio estudiado para la sala de recitales o la zarzuela, quizás improvisando un mínimo trabajo de arreglo instrumental.

Es mi observación, que los primeros en participar en este intercambio fueron los instrumentistas; poco a poco, en tanto las clases acomodadas comenzaron a frecuentar los salones cinematográficos que cada vez incluían más variedades, más lujos y más butacas, los cantantes operistas comenzaron a aceptar la participación en las variedades de los cines. Este fenómeno será claramente identificable al final de la década y será reforzado por la indignación de Luis G. Urbina en 1907, ante el mal ejemplo que dan los ricos, asistiendo al cinematógrafo «*desmoralizador y disgustante*» más que a la ópera o ya bien, por las presentaciones casi a teatro vacío de la cantante italiana Luisa Tetrazzini en noviembre del mismo año. (De los Reyes, 1996 [1981], 81)

Algo verdaderamente notable, no obstante, fue que los cinematógrafos se vieron beneficiados por este ambiente de horizontalidad de repertorios, música e intérpretes, al menos en el margen de lo permitido por el intercambio cultural de códigos, pues, como veremos más adelante, quizás no estaban escuchando ópera o repertorio vocal en los teatros, pero sí en los salones.

3.4 Músicos, y el complejo universo de sus fuentes de trabajo.

3.4.1 Más películas, más dinero, más música.

La demanda y lucha entre espectáculos benefició la presentación de música de concierto a cargo de solistas del CONSERVATORIO y de su propia orquesta; los cafés que asimilaban con rapidez el formato de las variedades europeas, y los salones cinematográficos, eran algunas de las contribuciones de la iniciativa privada al crisol cultural capitalino. La Ciudad de México, además, proveía a estos empresarios de facilidades administrativas.

No obstante, el cine no siempre ganó terreno. Antes, en 1902, el *Boletín Mensual de Estadística Municipal* registra tres locales de cinematógrafo en febrero de 1902, dos entre marzo y julio, y ninguno entre agosto de 1902 y marzo de 1903. (DE LOS REYES, 1996 [1981], 61) Más tarde, entre 1903 y 1905 transcurre la escena de cine y música en la Ciudad de México, dominada por una nueva escasez: la de vistas cinematográficas importadas. Ésta, frenó de alguna forma el prurito de las salas de cine. (DE LOS REYES, 1996 [1981], 61)

Si bien el cinematógrafo tuvo que luchar antes de 1902 por obtener un repertorio variado de películas sin empresas de distribución e importación de películas en México[37], la situación a partir de 1905 fue distinta con la permanencia y transformaciones estratégicas de las empresas PATHÈ, EDISON y la aparición de otras nacionales como la de JORGE ALCALDE; así como con la labor de productores-distribuidores-exhibidores mexicanos como ENRIQUE ROSAS.

En años posteriores, los repertorios integrados por vistas de los camarógrafos LUMIÈRE, EDISON y PATHÈ, habían sido enriquecidos primero con obras de mayor duración (como las creaciones del francés GEORGES MÉLIÈS (1861-1938) y vistas más largas de la misma PATHÉ, popularizadas por distribuidores como ALCALDE); el público de la Ciudad de México consumía ya cine de mayor metraje. Luego, las nuevas vistas fueron acompañadas de sencillas campañas publicitarias en los diarios de circulación local y nacional dependiendo de los recursos del exhibidor: pequeñas notas periodísticas sin firma, describían las vistas a proyectarse con numerosos elogios.

Y así es como nació la batalla entre salones que exhibían vistas. De pronto, algo inesperado sucedió a partir de 1906: la Ciudad de México llegó a ofrecer a sus habitantes más opciones para apreciar vistas cinematográficas, que cualquier otro espectáculo; desde las funciones al aire libre ofrecidas por la cigarrera *El Buen Tono* a un costado de la Alameda y a unas cuadras del Zócalo capitalino, hasta las exhibiciones en

---

[37] *«Brígida González viuda del empresario y visionario mexicano Jorge Alcalde, parece haber iniciado la importación y la compra-venta de películas de segunda mano.»* Por cierto, fueron ella y su hijo quienes entraron en contacto con [Siegmund] LUBIN de Filadelfia y otros fabricantes europeos. (DE LOS REYES, 1983: 46) Para aquellos años (1900-1906) Lubin enfrentaba una demanda legal sobre patentes que levantó la empresa de Edison en E.U. (ECKHARDT, 1999: 37- 40), razón por la cual no es improbable que a partir de entonces se haya enfatizado la distribución de películas europeas al menos en mano de los Alcalde.

las más de 30 salas con las que contó la ciudad a fines de 1906 (De los Reyes, 1983: 66). El aforo de esos recintos era cada vez mayor y sus precios tan variados como para cubrir distintos estratos de la sociedad capitalina. Olavarría y Ferrari menciona algunas de estas salas, nombrándolas teatrillos de variedades en las que el cinematógrafo se consideraba dentro de sus programas, y que a menudo se acompañaban de «un piano o una pequeña orquesta de cuerda»; entre las referidas estuvieron: el Salón Rojo en la esquina de las calles del Coliseo y San Francisco, el Salón Pathé en la 3ª de San Francisco y el Monte Carlo, en la esquina del Colegio de Minas y la Independencia, el High Life en la calle de Dinamarca y el Edén Concert en la de Refugio entre otras (Olavarría y Ferrari, 1961 [1911]: 2907).

Siguiendo a De los Reyes (1983: 76) sabemos que «[l]*os últimos meses de 1906 y los primeros de 1907 parecen los de una luna de miel entre el público, periodistas, autoridades y cinematógrafo. Todo con subvención o exención de impuestos a salones ubicados en barrios populares* […]». A partir de 1907, el Ayuntamiento de la Ciudad se vio obligado por sectores distintos de la población, a regular muchas particularidades de la forma en que se proyectaba cine en la capital, que iban desde controlar la exhibición de vistas "atrevidas" e "inmorales" hasta regular las condiciones de seguridad e higiene de los locales. Pero no todo era "deber ser" en el círculo de cinematógrafos. Los valores agregados libraban una encarnizada competencia, y en medio, justo en medio estaban los músicos.

Los solistas, principalmente pianistas y alguno que otro instrumentista seguramente egresado del Conservatorio, habían dejado de figurar en la publicidad salvo en casos en los que su trabajo destacara de alguna forma, y bajo la mirada del cronista que reportaba para la prensa o a quien el exhibidor remuneraba el trabajo de escribir en gacetillas.

3.4.2 El plan de estudios del Conservatorio en 1903.

El Conservatorio, aquel fundado por la SOCIEDAD FILARMÓNICA en 1866, había hecho varios cambios a sus programas de estudios desde su constitución. En 1903, fue aprobado un nuevo plan de estudios en el Conservatorio Nacional. Siguiendo a LUISA ZANOLLI (2000), sabemos que:

> «El [plan] de 1893 […], bajo la dirección de José Rivas, contempló exclusivamente estudios musicales y dispuso dos años de estudios comunes obligatorios para todas las carreras, en los cuales se impartirían las materias de Elementos de Teoría Musical y Nociones preliminares de Armonía; Solfeo, Francés y Gráfica Musical. Finalmente, en el de 1903, se determinó que en esta escuela se podrían realizar "estudios especiales" de canto, canto lírico, orfeón popular, coros y conjuntos vocales, piano, órgano, improvisación, arpa, instrumentos de arco, maderas, latones, composición, pedagogía musical y -de nueva cuenta- declamación dramática. »

El CONSERVATORIO fomentó la conservación de las formas europeas de cultura musical a través de: tres generaciones de egresados del mismo, entre quienes se cuentan músicos reconocidos internacionalmente. Todo a raíz de una política de educación que a distancia parece eficiente, apoyada por el estado y con cantantes e instrumentistas que ejercían en la música a la altura de muchos músicos del extranjero.

Como hemos identificado durante el trayecto desde el siglo XIX, la inversión privada en los espectáculos públicos fue sumamente favorecida en la capital, y fue el canto, una de sus principales atenciones. Los cantantes estuvieron ubicados tanto en los salones privados (ver referencia en la página 78) cantando repertorios de influencia europea, como en los grandes teatros interpretando ópera, zarzuela, y repertorio de otras diversiones públicas como algunos géneros chicos, y las obras ejecutas en los intermedios de los salones cinematográficos.

Al parecer, una modalidad de coro llamado «orfeón popular», se cultivó en México con cierta fuerza a fines del siglo XIX y a principios del XX, promovido quizás en atención a los programas educativos de SIERRA y BARANDA. Particularmente a fines de la primera década del siglo, estos orfeones populares aparecen en testimonios y registros. Una muestra de esto fue la fundación del *Orfeón Popular Obrero* de 1907, y la SADA, *Sociedad Armónica de Aficionados* de 1908, (ENRÍQUEZ, 2003: 379 - 388), organizadora de éste tipo de eventos, y cuyas presentaciones se hicieron recurrentes. Valga destacar que los repertorios que caracterizaron a estas agrupaciones, provenían en parte del repertorio vocal de concierto, muestra inequívoca una vez más, de la transmisión de la cultura musical de formas europeas de concierto, a niveles socioculturales aparentemente ajenos a ella.

Es probable que esta enérgica penetración de los géneros vocales en todos los estratos de la sociedad capitalina, haya sido un catalizador para que el CONSERVATORIO NACIONAL prestara especial atención a la formación vocal en su curricula, y no solo atendiera repertorios relacionados con el género operístico. En la cita antes referida, detectamos también la incursión, precisamente, de la clase para orfeones populares y además, una clase de improvisación; a mi juicio, es éste otro símbolo inequívoco de la sensibilidad de las autoridades del CONSERVATORIO, ante la oferta y demanda cultural capitalina y seguramente mexicana.

No tenemos certeza sobre cómo se llevó a cabo, por ejemplo, aquella cátedra de improvisación, pero por lo referido al calce en la página 78, es poco probable que se haya trabajado la improvisación en ensambles numerosos.

De vuelta en nuestro tema, en cuanto a la vinculación de las autoridades del Conservatorio con "lo popular" a fines de la primera década del siglo XX, seguiré a GUSTAVO E. CAMPA, quien sucedió a RICARDO CASTRO en la dirección del CONSERVATORIO NACIONAL en 1907. CAMPA no recibió con beneplácito las diversiones públicas apar-

tadas de los formatos de la tradición europea de concierto, pero sobre todo, era escéptico con respecto al juicio de los públicos, a quien definió como una: « masa heterogénea, disímbola, desigualmente educada y desequilibrada en cultura »:

> «Repito que respeto al público; pero no siempre creo en su actitud, y en los casos á [sic] que me he referido su actitud no se me representa más que como una de las formas del orgullo y la soberbia humanas: esos aplausos de toda una masa – no digo de un limitado número de auditores – significan tan sólo una complacencia al amor propio, una ratificación á nuestra fama de inteligentes. » (CAMPA, 1911: 171)[38].

Á lo largo de ese mismo texto, CAMPA habló con deferencia de la música de algunos compositores; escribió por ejemplo:

> «[En México] Se habla orgullosamente de Wagner gracias á las medianas ejecuciones de Lohengrin que misericordiosamente nos han brindado algunas compañías de ópera italiana y se ignoran las verdaderas obras revolucionadoras del ilustre maestro: Tristán é Isolda, Los Maestros Cantores, la agobiadora Tetralogía y Parsifal. Se habla de Schubert, merced á la popularidad universal de su célebre Serenata, y bajo el predominio de la vulgar romanza italiana de Tosti, se dan por ignoradas las innumerables series de melodías vocales del compositor alemán.»

Si bien CAMPA aporta elementos valorativos en cuanto a la dieta musical capitalina y la perspectiva que guardó como director del CONSERVATORIO, sus juicios no son extrapolables a sus colegas en la actividad real, quienes en efecto, participaron en espectáculos musicales inminentemente asociados con la estética de la bonanza y de propensión francesa e italiana. El propio CAMPA, por ejemplo se entrevistó en alguna

---

[38] La obra *Críticas musicales* de CAMPA, reúne sus textos de años anteriores; en su mayoría de 1909, aquellos resultado de sus viajes a Europa.

ocasión, en medio de una visita a Paris, con CAMILLE SAINT-SAËNS y por quien rindió sendos elogios. Similar fue la entrevista de Campa con MASSENET y posteriormente con PUCCINI. Pese a todo, de los tres compositores sólo MASSENET expresa el gusto que le representa que tantas de sus partituras, viajaran a México.

Sin embargo, ya de vuelta en la realidad mexicana, ninguna barrera estética prevalecía, al momento de buscar empleo…

3.4.3 La pertinencia e impertinencia de no ensayar.

Cada repertorio y cada forma de diversión pública con música exigían tiempos y demandas diferentes para un intérprete.

Los ensayos en el caso de las puestas en escena, obligaban a los músicos a preparar el repertorio compuesto para tal efecto; tal como lo exigía un recital o concierto con orquesta. En la ópera, opereta o zarzuela, la situación era análoga, añadiendo además el tiempo de ensayo junto con la escenificación; es posible, que como sucede hoy en día, la hora de ensayo no se haya remunerado igual que las funciones al público.

Los espectáculos teatrales, por su parte, exigieron complejos tiempos de producción y una vez más: de ensayo. Fue por esto que el cinematógrafo se convirtió en un espacio singular. Bien haya sido a través de intentos tempranos de coordinación de imágenes o el olvido absoluto de ellas, los músicos de los cines tenían una ventaja: el cinematógrafo no necesitaba de muchos ensayos para poder realizase como espectáculo audiovisual. Ahí pudieron tocar los repertorios ya aprendidos, y eso representó un valor fundamental al momento de ganar el dinero: por menos trabajo y tiempo se podían ganar más monedas; como solista al menos.

Desafortunadamente no podré comprobar por el momento, si la falta de ensayos y concordancia música e imagen fue una de las causas para que ciertos melómanos no encontraran satisfactoria la experiencia musical del cinematógrafo, o al menos no equiparable a la ópera; ya que, la ausencia de crónicas o críticas postreras sobre el devenir de los espectáculos al interior de los cinematógrafos, es patente en todos los diarios que revisé durante esta investigación.

El esquema de diversiones costosas que ofrecía la ópera, el teatro y los conciertos sinfónicos, se vio afectado por la afluencia de las clases acomodadas al cinematógrafo. Mientras los salones de cine adquirían un carácter más respetable y contaban con servicios y facilidades asociadas a las de los grandes teatros, mayor era el número de personas escrupulosas que le otorgaban su visto bueno. El adinerado, esperaba desde siempre un espacio de exhibición de vistas presentado con los códigos y formatos de espectáculos por los que acostumbraba pagar muchos centavos. Publicó el periodista LUIS G. URBINA en *El Imparcial* del 22 de octubre de 1907:

> « *No; nuestros ricos no van a la ópera o a otra diversión artística porque es muy cara, porque no la entienden, porque no saben ni quieren desvelarse, porque todo lo van a ver a Europa, donde por lo común en restaurants lo mismo que en los teatros, les dan gato por liebre, y finalmente porque… van al cinematógrafo*. »
> (REYES DE LA MAZA, 1966: 46)

3.4.4 La última batalla del cine: 1906-1909.

Así comenzó la recta final de las diversiones públicas en las postrimerías del porifriato, ya que, dentro de este cúmulo de consumo cinematográfico, inicia la carrera de los grandes salones de variedades. Desde noviembre de 1906, en la esquina de las calles de San Francisco y Coliseo Nuevo, a cinco cuadras del zócalo de la ciudad operó el SALÓN ROJO (actualmente calles de Madero y Bolívar) (REYES DE LA MAZA, 1968: 35), llamado inicialmente Cinematógrafo San Francisco por el ingeniero Toscazo. Desde

sus inicios, el llamado SALÓN ROJO se caracterizó por ofrecer un espectáculo de vistas de cine acompañado de variedades de muy diversos tipos y de poner a disposición de un público muy amplio, aunque siempre el más solvente, las más novedosas vistas cinematográficas. Destaca el SALÓN ROJO por ser un espacio de exhibición adaptado ex profeso, que presentaba un espectáculo variadísimo; siempre respetando el formato de las variedades simultáneas impuesto años atrás en Europa.

Otros recintos, antes teatros, sólo habían incluido en sus actividades la proyección cinematográfica, como un agregado muy rentable a su programación habitual. De tal forma, los empresarios del TEATRO LÍRICO, y el TEATRO ARBEU entre otros, reconocieron una caída del resto de las diversiones públicas, guareciendo la rentabilidad de sus locales con la proyección de vistas. Ante la mirada de los más cosmopolitas, el público que frecuentaba los cinematógrafos se retiró de la ópera y el teatro; incluso de la zarzuela y los géneros "menores". Las compañías de ópera y los grandes solistas que visitaban la ciudad, a menudo fracasaban. El Dr. DE LOS REYES llamó la atención al respecto con la nota: « *Vino Luisa Tetrazzini y cantó con la sala casi vacía, lo mismo Bonini y otros; ante el fracaso "vemos el espectáculo vergonzoso de que los cantantes tengan que poner a la entrada un platillo en una mesa, pidiendo para el regreso… ¿qué diría Europa?* » (DE LOS REYES, 1983: 81).

REYES DE LA MAZA (1968: 27) recogió un dato interesante, con referencia a la instalación del sistema PATHÉ en el TEATRO ARBEU de 1906:

> «[…]su empresario tuvo la idea de colocar un fonógrafo con una descomunal bocina. Los cilindros del fonógrafo contenían música adecuada a cada una de las vistas, pero desgraciadamente la idea no gustó a los espectadores porque el aparato se descomponía a cada momento. Estaba ya próxima la llegada de los pianistas a los cinematógrafos. »

El número del fonógrafo parece no haber prosperado, pues el sistema tenía innumerables fallas; según REYES DE LA MAZA, probablemente por introducir dicho espectáculo en medio de espectadores asiduos a la ópera, opereta y zarzuela.

Algunos apoderados con una visión particular, comenzaron a quedar a cargo de las redes de exhibición en la capital. En octubre de 1907, apareció en la escena la COMPAÑÍA EXPLOTADORA DE CINEMATÓGRAFOS propiedad del empresario norteamericano JULIO KEMENYDY, quien adquirió el SALÓN ROJO; locales cercanos al Zócalo, plaza mayor de la ciudad, que se volvieron de gran importancia en el negocio de la exhibición de vistas.

En ese momento, un empresario mexicano llamado ENRIQUE ROSAS dispuesto a producir y exhibir cine, se estableció en el SALÓN PARÍS; otra familia de aventurados empresarios, los HERMANOS ALVA, firmó por aquellos meses un contrato con la productora de película francesa PATHÉ, para distribuir sus materiales y vender cinematógrafos. (DE LOS REYES, 1983: 96) Todos reorganizaban estrategias para anteponerse a sus competidores. Era predecible, por ejemplo, que el formato de variedades francesas tan socorrido en el momento, tuviera un rival en los formatos de variedades italianos, que algunos empresarios debieron introducir en sus espectáculos. La variedad italiana, se caracterizaba como ninguna otra, en importar cantantes de ópera y del *bel canto* en general, al repertorio de consumo popular. Esto se evidenciará más adelante, cuando conozcamos con mayor profundidad los repertorios musicales de concierto, en los salones de cine.

Sin embargo, las condiciones sociopolíticas del país no permitieron que la situación de los espectáculos públicos permaneciera de esta manera durante mucho tiempo. Como nunca antes, el cinematógrafo se coronó como el más importante de los espectáculos públicos desde el punto de vista del manejo de capitales, de su impacto social pero sobre todo, desde su penetración en los centros de variedades. Con el

tiempo se abrieron muchas salas y cerraron otras, pero el cinematógrafo no dejaba de juntar a ricos y a pobres; parecía que, finalmente, ambos heredaban de una misma forma de hábito de diversiones. La capital se encontró en un momento, a merced de una revolución en el consumo de formas públicas de cultura.

Una tensión constante subyació sin embargo. Las noticias en los diarios, se contraponían al bullicio entre anuncios, pregones, y música que anunciaba las diversiones en la ciudad; diversiones cada vez más diversas y casi imposibles de describir históricamente; diversidad imbuida en un marasmo.

3.4.5 La utilización de compilaciones musicales en los cines.

A mi entender, la cultura musical durante el porfiriato devino sin transgresiones por parte de los compositores de renombre; la estética compositiva siguió estrategias que habían probado su efectividad principalmente en Europa. Considero que esta situación también se reflejó en los cines. Me enteré a través de una nota proporcionada por el equipo de Felipe Leal que, en el Correo de Teatros de *El Imparcial* se anunciaron para el salón:

> «[…]SPECTATORIUM LOS FUNERALES DE VICTOR HUGO. Desde hoy ofrece novedades el Salón 'Spectatorium' de la Avenida Juárez. Las escenas cinematográficas serán amenizadas con música característica como se está usando en los Estados Unidos. Se exhibirán los distintos cuadros de los funerales de Víctor Hugo.» (*El Imparcial*, martes 20/10/1906 : 2)

A decir de Gillian Anderson, las partituras de composición original para música cinematográfica en E.U., son excepcionales antes de 1929 (1984: xvi). Especulo que esta nota periodística, seguramente pagada y redactada por su empresario, hablaba de alguna forma de compilación musical. Si ejecutar o activar en un fonógrafo, piezas musicales de distinta procedencia y compuestas para fines y contextos distintos, fue una manera de compilación musical, los experimentos de Mongrand en 1905, la

musicalización del SALÓN SPECTATORUM, y el intento del fonógrafo en el ARBEU, todos pudieron ser ejercicios de musicalización con base en esta estrategia. Lo que probablemente hizo de la música, «música característica»[39], fue un proceso de selección y organización musical ex profeso, que denota la existencia de música cinematográfica; y de haber sido compilada como lo hemos especulado, colocaría la evolución de la música en los cine en la Ciudad de México, a la par en la cronología de los acontecimientos historiografiados sobre el fenómeno en E.U., Italia y Francia, por autores mencionados anteriormente.

Lo que tampoco sabremos con certeza, es hasta que punto y de qué forma eran adaptadas esas seriaciones de obras, para adquirir su sentido característico. En el extranjero, Alemania y E.U. por ejemplo, se conocen fuentes musicales a manera de librerías de partituras, donde se reunían grupos de piezas para distintos caracteres, situaciones o contenidos emocionales en una película[40] (ANDERSON, 1984). El intérprete podía recurrir a músicas de persecuciones, carreras o romances, compiladas por en volúmenes; podían ser piezas originales, o ya bien fragmentos de obras de compositores de repertorio de concierto. Hasta éste momento, no sabemos sobre la utilización de alguno de estos libros en México durante las primeras dos décadas de cine. Sin embargo, si es factible el uso de la compilación con recursos similares a

---

[39] A decir del Dr. José Antonio Guzmán, la palabra "característica" ó "característico" era utilizada por actores antiguos, para denominar a personajes o situaciones que representaban un estereotipo. El término "música característica" podría tener cierta relación, quizás al describir música que podía asociarse fácilmente con una situación en pantalla.

[40] Entre éstas algunas de las más famosas eran las publicadas por SAM FOX. De éstas, la editada en 1912 es de mi conocimiento: en ella se encuentran temas aislados con títulos como "Méxican song", "Indian song" ó "Spanish song".

este, como responsabilidad única de sus intérpretes, y por supuesto, en el caso de los formados en la tradición europea de concierto, una labor autodidacta hasta donde sabemos.

3.4.6 La preferencia por todo lo que no hacía sufrir ni llorar.

Hemos enfatizado suficiente en que el mayor interés de los públicos capitalinos que podían pagar el espectáculo de variedades, se centraba en las tradiciones europeas extranjeras no sólo de música para cine, sino de cultura. El gusto no sólo por el repertorio sino por los intérpretes extranjeros era patente no sólo en las salas de concierto, también en el espectáculo de variedades. Por ejemplo, en 1907 GASPAR DE ALVA, administrador de la sala ACADEMIA METROPOLITANA, hizo traer artistas franceses para presentar un espectáculo de *music hall* (DE LOS REYES, 1983: 84). El *music hall* fue una forma anglófona, inglesa y posteriormente estadounidense, del *café chantant* francés adaptado a mayores niveles de producción y grandielocuencia[41].

En ocasiones, no sólo diletantes, sino también militantes rechazaron las formas de cultura europea transcodificada para el ámbito mexicano. GUSTAVO E. CAMPA (1911: 174) expresa que:

> «Luego no es pobreza lo que ahuyenta al público de Teatro, ¡No, es la tanda!... Palabrotas groseras, frases subidas, equívocos capaces de hacer ruborizar á un granadero, y exhibición de impurezas...he ahí el gran negocio en México, el gran disloque del público. »

Y es que, precisamente la pugna entre militancia y diletancia musical, explotó en las variedades y los géneros chicos trasplantados a la escena mexicana. No considero

---

[41] El music hall se verá transformado años adelante, en lo que hoy en día consumimos como comedia musical en Broadway.

que sus autores o intérpretes mexicanos hayan sido aficionados necesariamente; lo que quiero expresar, es que al parecer, los músicos profesionales condenaban las obras del género chico, pero, especulo con lo que hasta ahora sabemos, que si eran atrilistas sobre todo, sabían que el prurito de éstas escenificaciones en México no era más que una jugosa oportunidad laboral.

En otros ámbitos, grupos de defensores de la ópera y la zarzuela esgrimían sus argumentos y afectos. Empresarios y público, defendieron sus espacios en nuevas salas para ópera y zarzuela peninsular como el TEATRO COLÓN, del empresario LUIS QUINTANILLA, inaugurado en junio de 1909 con las presentaciones de la ya muy antigua ópera *Carmen* de Bizet, a cargo de una compañía italiana dirigida por GINO GOLISCIANO y STEFANO PUIG (PULIDO GRANATA, 1981: 199). Las compañías extranjeras de teatro no dejaron de visitar la capital, y mucho menos se detuvieron las giras de compañías de todo tipo, por el interior del país. Como sea, el texto de campa denota que los años de 1909 y anteriores, transcurrieron en medio de batallas libradas en los centros de espectáculos públicos, por la gracia del "respetable".

En mi sondeo por algunos diarios anteriores a 1910 (*El Imparcial*), localicé presentaciones de la orquesta del CONSERVATORIO NACIONAL; aunque no les daremos seguimiento, es importante notar cierta periodicidad en estos conciertos, a la par de recitales de estudiantes aventajados presentándose como solistas o cameristas; estudiantes de las cátedras de MANUEL M. PONCE, y por otro lado de CARLOS DEL CASTILLO, llenaban las marquesinas de los foros más privados de concierto. Los músicos de la época, en medio de la batalla empresarial, buscaban una vida más solvente atendiendo sus compromisos con las formas tradicionales de la presentación musical de concierto, pero también con las exigencias del mercado cultural.

Esto, me parece, se encuentra relacionado con algo que el DR. DE LOS REYES (1996 [1981], 33) observó ya en los años anteriores, en 1900:

> «Las protestas de la prensa por el éxito de la zarzuela y por la preferencia del público por todo aquello que no hacía sufrir ni llorar, se habían sucedido ininterrumpidamente durante los últimos años. Se quejaba de que el público no acudiera a los grandes teatros, el Nacional o el Arbeu, a presenciar las obras de los clásicos, o la ópera, ni siquiera a las compañías de arte dramático francesas o italianas que nos visitaban. En cambio en el Principal o en el mismo Arbeu se atiborraban con las representaciones de zarzuela. [...]La pintura, la escultura, la arquitectura y la música habían conocido épocas mejores [...] »

Pero en 1909, ya hacía dos años que TABLADA había llorado el *Asesinato de la tanda*, y que el espectáculo de variedades había sido en general, absorbido por los saloncitos cinematográficos, o ya bien, que los salones de variedades habían casi invariablemente tenido que incluir un cinematógrafo; en ese momento, comenzaron a suscitarse acontecimientos clave en el desarrollo de la música de los cines de la ciudad de México.

3.4.7 1909 y adelante.

Abrió el ALCÁZAR finiquitando un deseo tácito capitalino, de tener diversiones tan magnánimas como en Francia. Siguiendo a REYES DE LA MAZA (1969: 61) sabemos que:

> «El Alcázar. Variedades y cinematógrafo. ¡El más bonito y elegante de la capital! ¡El verdadero music-hall de México! ¡El que ofrece mayor libertad y mayores comodidades al público, pues con un solo precio podrá circular por todas las localidades y permanecer en él todo el tiempo que guste disfrutando de un selecto programa! Único local en México que facilita a las familias, a la vez que ven el espectáculo, tomar en el foyer alto exquisitos refrescos[...]Primera vez que el público disfrutará de promenoirs o lugares espíchales para permanecer de pie viendo la función [...]»

El anuncio promovió también la actuación de artistas, *marionettes*, y otras modalidades, todas extranjeras. La propuesta del ALCAZAR no fue más que la adaptación de la propuesta europea, fraguada exactamente 40 años antes en Francia. El concepto de

centro de socialización adscrito al espacio donde se presentaba el espectáculo, no era nuevo. Ya en 1869 cuando MONSIEUR SARI, dueño del FOLIES-BERGERE en la *Rue Richer* de París (ver sección 2.4.4 más atrás), diseñó el formato del local, introduciendo un *promenoir*, o pasillo alrededor del escenario para permitir que cientos de personas paradas, tomaran y departieran (RAMO, 1961: 30) a la par del espectáculo de libertades creativas, estéticas y éticas.

Es esta una muestra muy evidente de que las diversiones públicas capitalinas, anhelantes y de retaguardia con respecto al extranjero, eran más redituables si perpetraban roles y niveles en la sociedad, a través, valga la redundancia, de la socialización. Las formas de presentación de espectáculos se diversificaron de formas inimaginables; y a todo esto, faltaría añadir todo tipo de forma proveniente de la fusión entre manifestaciones musicales populares y tradicionales mexicanas, con los espectáculos transplantados de otras latitudes, releídos por los públicos locales y luego reinterpretados por compositores y ejecutantes.

Los resultados fueron sumamente interesantes durante el porfirismo en general, y con mayores probabilidades de interactuar entre los géneros populares como el teatro frívolo. Los ejemplos que más llaman mi atención no son necesariamente de los últimos años, y se relacionan con la historia de la música interactuando con líneas narrativas o dramáticas. Siguiendo a DE LOS REYES en su ensayo *Una lectura de diez obras del género chico mexicano del porfirismo* (1984: 138), encuentro dos ejemplos, el de la obra *Mariposa* de AURELIO GONZÁLEZ y El Tenorio de Huarache de JOAQUÍN PARDAVÉ y CARLOS SÁNCHEZ DE LARA, pues ambas incluían canciones, bailes pero sobre todo, música incidental. La música incidental es definitivamente un precursor inmediato de las formas de musicalización cinematográfica, y por lo tanto, su análisis definitivamente arrojará información de gran utilidad para el conocimiento de la estéti-

ca de la música en las diversiones públicas, y por supuesto, mucho para el estudio de los fenómenos de recepción de la música en el cine de los primeros tiempos.

Es momento de regresar, finalmente, a la revisión del caso del CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB, que preludiamos en la sección 2.4.5, y que abordamos ahora expuesto el trayecto en las diversiones públicas desde el siglo XIX; revisión imprescindible para entender lo que pasó con la música cinematográfica en México durante la segunda década del siglo XX.

El empresario y visionario mexicano JORGE ALCALDE, abrió en 1909 el salón CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB, en la esquina de las calles *Cinco de mayo* y *Santa Clara*, concatenando la propuesta del antiguo formato de variedades europeas, con su propia experiencia en el medio de las diversiones públicas, que experimentó, como ya mencionamos antes, como distribuidor de películas. El espacio fue una propuesta muy interesante de exhibición cinematográfica, que albergaba además de un café, un templete para instalar, por ejemplo, una orquesta, y espacios para la convivencia de los asistentes. El formato una vez más copia la propuesta de SARI en el FOLIES-BERGER, y fue el primer recinto de variedades en México orientado a las elites, que tuviera su peso específico en la actividad cinematográfica. Muy probablemente, ALCALDE compartía esta noción con sus antecesores. Tenemos la perspectiva del propio empresario, expuesta en Francia algunos años después, cuando se encontró con el periodista RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN (1896-1934). RODRÍGUEZ hizo referencia a este encuentro (2002: 50; ver también, GARCÍA, 1994), de donde sabemos que ALCALDE «no vio nunca un local tan admirablemente preparado como su querido saloncito de la avenida 5 de mayo y Santa Clara», aun en Europa.

Recogió REYES DE LA MAZA (1960: 66) el anuncio del programa inaugural:

> « CINE CLUB. La comida, película de arte de la Comedia Francesa representada por los artists Valy y Prince, del Teatro de Varietés de París. El regreso de Ulises marca Pathé, del reputado autor Jules Lemaitre, de la Academia Francesa, teniendo dicha vista su música especial. El Abuelo, escrita y dirigida por Eduardo Bureau Gueroult; interpretada por Robert, de la Academia Francesa; Vaurenne, del Teatro Regent, y el niño Duprés. Es un hermoso episodio de la guerra de 1870. La malicia de Bautista, película de arte Pathé; argumento de M. Kéroul; interpretada por Desfontaines y Verennes [...] El asesinato del duque de Guisa, vista de arte interpretada por M. Lebargy, de la Comedia Francesa, en Enrique III. Luis XI, vista de arte de admirable fotografía y perfecta ejecución de los personajes históricos. »

Encontramos aquí la llegada del *Film D'Art* a México, con argumentos de venta muy distintos a los que anteriormente pueden encontrarse en los anuncios de vistas cinematográficas. No sólo era el formato de exhibición un valor agregado en el CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB; también lo era la posibilidad de anunciar directores y actores como un argumento de venta. En este marco, ALCALDE ya tienen en mente la musicalización de las películas desde la primera función, habiendo dos posibilidades: que haya sido, *El regreso de Ulises* una película PATHÉ acompañada de su partitura, y arreglada o no para la dotación presente aquella tarde en el CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB, o ya bien, una partitura (muy probablemente una compilación) confeccionada con los músicos presentes. A partir de la redacción de la nota del negocio de ALCALDE, especulo lo siguiente: 1) apreciamos que la mención de la música en las otras vistas, a parte de la musicalizada de manera «especial», no es explícita, cosa que se antoja como desinterés de parte del exhibidor, ante nuestro precario sentido común histórico sobre la promoción de espectáculos; más me parece que en general el espectáculo estuvo musicalizado simultáneamente a la proyección completo por un ensamble determinado, y que este sea un caso en el que este dato se omitió, por lo común que le pareció a Alcalde el ejercicio musical. 2) Es muy probable por otra parte que el hecho de mencionar la música «especial», que pudo haber desta-

cado gracias a su concordancia con los acontecimientos en pantalla, sea gracias a que esa práctica no haya sido del todo habitual. La película de *Film D'Art*, *L'Assasinat du Cont de Guise* no parece haber sido musicalizada; tal como lo especulo a partir de los dos criterios expuestos. No me parecería extraño, ya que la dotación para la cual estuvo compuesta originalmente no era fácil de conseguir en México, a saber, órgano o armonio, piano y cuerdas. Hasta donde sé, el salón de Alcalde no contaba con un órgano. Tampoco sé que el CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB tuviera un director musical, que pudiera haber arreglado la música para la dotación disponible.

Para conocer sobre las exhibiciones en el CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB, RODRÍGUEZ (2003: 52) recogió del periodista BERMÚDEZ ZATARAÍN, la siguiente cita:

> «Todos entraban al "emparrado del Cine-Club" admiradísimo y no había uno solo que saliera no sólo agradado, sino perfectamente invitado para volver a saborear el grato ambiente del gran cine [...] estableció la permanencia voluntaria en el cine mexicano y por la módica suma de treinta y cinco centavos, el visitante tenía oportunidad de ver buenas películas bien proyectadas, escuchar excelente audiciones, sobre todo las de Miguel Lerdo, ya que su orquesta típica en aquel tiempo estaba en gran apogeo; podía oír, si quería, grandes cantantes, notables pianistas; contaba el local con un buen servicio de café y refrescos y si el espectador no quería gastar, igualmente tenía el derecho de disfrutar del bello patio [...]»

En tanto no se encuentre información en contrario, puedo concluir que con las vistas *La comida*, *El Asesinato del conde de Guise* y *El regreso de Ulysses*, Alcalde introdujo en la exhibición capitalina de cine:

- El concepto de película de arte; acompañada de una resignificación y dignificación del ya demasiado común espectáculo cinematográfico.

- La primera mención de actores cinematográficos con nombre. Reputados actores, provenientes de la *Comedia Francesa* y el espectáculo de *varietés* parisino, ya no eran más los actores anónimos de las vistas documentales o pequeñas vistas de ficción. Salvo el comediante también francés MAX LINDER cuyo nombre ya se escuchaba, el actor era siempre un desconocido. (REYES DE LA MAZA, 1968: 66).

- Se introdujo por primera vez en México, el concepto de una musicalización preparada ex profeso para una película, al menos así es como se anunció *El regreso de Ulises*: «teniendo dicha vista su música especial».

- Se implementó por primera vez, un valor agregado no sólo centrado en las las películas pero también en el formato del presentación del local; las variedades cinematográficas, vividas en un ambiente muy parecido al parisino; pulcro y de elite.

ALCALDE sembró la primera semilla de interacción franca y participativa de músicos y cine, ya que, en su salón, se instalaron dos pantallas para ver las películas, y un templete para colocar, por ejemplo, una orquesta. Aunque en muchos cines la ocurrencia de orquesta y pantalla ya sucedía, ALCALDE lo resignificó previendo la orquesta desde el diseño arquitectónico del espacio para las variedades a la manera francesa. MIGUEL LERDO DE TEJADA, músico cosmopolita por su estilo compositivo y conocedor de las músicas tradicionales y populares mexicanas, ejecutó con su orquesta intermedios musicales en aquel local (RODRÍGUEZ, 2002: 52). Era clara la intención de ALCALDE *elitizar* y *afrancesar* el espectáculo cinematográfico; transcodificarlo frente a las formas e ideologías del porfiriato quitándole el carácter que antes tenía y apartaba a las clases acomodadas. Sin embargo, los esfuerzos de Alcalde no pudieron sobrevivir, y el CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB desapareció en menos de dos años.

Pero también en 1909 encontramos una configuración importantísima para el desarrollo de la música en el cine en México, en otros cinematógrafos. A decir de REYES DE LA MAZA, (1968: 61), Don JACOBO GRANAT se hizo cargo del SALÓN ROJO en junio de ese año, y una de las primeras estrategias que siguió, fue la de contratar a un pianista que acompañara sus primeras funciones. Pero GRANAT, no pensó únicamente en establecer un local más de variedades, sino un cinematógrafo; no contrató una banda de alientos o alguna orquesta típica de moda para su primera exhibición, sino a JESÚS MARTÍNEZ, un joven y talentoso pianista alumno del CONSERVATORIO NACIONAL (a quien mencionamos antes, pág. 36), que parece haber iniciado una de las primeras líneas estilísticas de musicalización de cine en México, siguiendo de alguna forma el devenir de las acciones en pantalla. Al parecer, esta práctica comenzó a desarrollarla mucho tiempo atrás, en sus primeros encuentros con las salas de diversiones públicas. Entre las notas que me facilitó el equipo de FELIPE LEAL, encontré apariciones de quien parece ser MARTÍNEZ, haciendo sonar música aun antes de la llegada del cinematógrafo, en un espectáculo de *estereoscopía* en Veracruz:

> «México Estereoscópico. Su empresario ha condescendido á la súplica que le han hecho muchas y respetables familias, que por creer sería un espectáculo común, dejaron de admirar la primera serie, poniéndola en exhibición durante esta semana. Las personas amantes del arte musical gozarán oyendo algunas piezas del repertorio del aventajadísimo discípulo del Conservatorio de México J. Martínez, ejecutadas, con mucha maestría en un magnífico piano Sterling, cuya agencia es a su cargo en esta población. Aprovechad la oportunidad para ver esta colección.» (*El Mercurio. Diario Independiente*. Año II núm. 111 H. Veracruz. miércoles 22/01/1896: 3)

Al parecer el contacto constante de MARTÍNEZ con las imágenes, aunque éstas no fueran en movimiento, generó en él una forma característica de acompañar las proyecciones. Si hay algún tipo de referencia, no lo sabemos.

Así transcurrían los acontecimientos de música y cines en 1909, a sólo meses de la revuelta armada. Quiero terminar este capítulo con las siguientes observaciones:

- Podemos especular, que si bien un compositor del Conservatorio Nacional podía hacer que una ópera de VERDI se estrenara no con la orquesta para la que fue pensada, sino con una orquesta de cámara aplicando todos sus conocimientos de transcripción, difícilmente lo podía hacer para un salón de variedades que además, no tenía la capacidad económica del *Teatro Nacional* o de algún otro foro apropiado para la ópera como para contratar a un músico tan connotado.

- ¿Qué tanto habrán asimilado ya los músicos mexicanos de concierto, la posibilidad de dedicarle tiempo de trabajo previo a una presentación de música cinematográfica?

- Hasta ahora, nada hemos leído sobre las formas musicales tradicionales mexicanas, que se generaban en el campo mexicano. No hemos escuchado hablar de la cultura rural intercambiando con los escenarios de la Ciudad de México, tan solo la cultura porfirista migrando hacia la provincia mexicana. La división entre música popular y música de concierto fue corta gracias al *bel canto*, a las clases particulares de piano que evidencía la novela del siglo XIX (DE LOS REYES, 1983: 107) destinadas a los mexicanos con una solvencia mínima para participar en ellas, y a las bandas de aliento regionales, que llevaban constantemente el repertorio de concierto a los espacios populares como los kioscos (al respecto hablaremos sólo un poco más, más adelante). Pero la brecha entre Europa y México, era corta para un México educado y porfirista; no todos tendrían los códigos para asimilar esas formas de cultura tan rápido, y por lo tanto, en historias como la que estamos buscando hacer aquí, hay grandes ausentes. El diario *El Imparcial* con todo su oficialismo, propuso en

> 1910 para los festejos del Centenario de la Independencia, que se prohibiera el acceso a "calzonudos, rotos y descosidos" (De los Reyes, 1996 [1981], 101). Pareciera que aun nosotros, en esta tesis, estamos ahuyentándolos de nuestra revisión; sin embargo ya hemos explicado porqué no es factible seguirlos por ahora.

Pero en 1910 aparecería esa nueva voz en el *fugatto* porfirista, donde jamás se había expuesto el "segundo tema" de la desigualdad social; las músicas generadas en el campo mexicano, respondían a formas de cultura tradicional y ancestral también, que estaban a punto de quedar expuestas, con los timbres de la carabina y el machete.



4 «FORMADO POR PROFESORES DEL CONSERVATORIO.»

4.1 El porfirismo se diluye.

La imagen del gobierno de PORFIRIO DÍAZ fue una de las más asertivas creaciones de los estadistas liberales, ya que ante los ojos de ciertos grupos sociales, perfilaba a sus gobernantes como pacificadores exitosos. La abundancia de diversiones públicas beneficiaba esta imagen y como hemos visto, la promoción de eventos artísticos parece haber contagiado a diferentes sectores de la población; los eventos resultaban para muchos una muestra de bonanza y estabilidad, no sin evidenciarnos las grandes paradojas del ideario liberal *porfirista*. En palabras del historiador IGNACIO DEL RÍO:

> «De acuerdo con los ideólogos que el régimen tuvo en número y calidad nada despreciables, el gobierno de Díaz no había cancelado sino más bien aplazado la asunción del ideario liberal, precisamente para evitar que se le continuara desvirtuando con una práctica viciosa y deformante, como los *porfiristas* estimaban que hasta entonces se había hecho.» (DEL RÍO, 1986 : 137)

Y es que finalmente, si la política liberal no lograba promover sus virtudes en los asuntos de estado, el clima social que procuraba para los ciudadanos económicamente solventes, era de placeres fomentados. Ya revisamos que el desarrollo de las diversiones públicas *porfiristas* fue una arena propicia para la exhibición de las bondades de aquel ideario. De tal forma, el negocio de los teatros y locales públicos fue uno de los mejores de la época. No importando las condiciones o el tamaño del recinto, los teatros eran rentados constantemente para los espectáculos vigentes.

En este capítulo, expondré la participación directa del CONSERVATORIO NACIONAL en las proyecciones de cine en la Ciudad de México; como las propias autoridades del CONSERVATORIO NACIONAL, o ya bien de la *Secretaría de Instrucción Pública*, y cuáles fueron los posibles motores de esta decisión, en términos de la oferta y demanda de fuentes de trabajo.

4.1.1 La ópera y los conciertos en el año de la Revolución.

Llegó el año de 1910, y fue interesante leer en las primeras planas de los diarios, los amenazantes levantamientos que confrontaban al gobierno de PORFIRIO DÍAZ mientras el presidente, asistía con gran gusto a la temporada de ópera apoyada por la *Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes* en conmemoración del centenario de la independencia de México. *Aída*, *Lohengrin*, *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Fausto*, *Romeo e Julieta*, *Traviata* y *Nicolás Bravo* (ópera del compositor RAFEL J. TELLO con letra de IGNACIO MARISCAL, estrenada unos días antes del inicio de aquella temporada), cubrieron las marquesinas (PULIDO, 1981, 199). Sus intérpretes fueron principalmente artistas mexicanos, del CONSERVATORIO en su mayoría: CONSUELO ESCOBAR, DOLORES ZAMBRANO, JOSÉ TORRES, JULIO VIDERIQUE, MARIO TALAVERA, JOSÉ CORRAL etc. que alternaron también con compañías extranjeras de ópera.

Aunque estaban involucradas algunas empresas y productoras de la hoy llamada "iniciativa privada" mexicana, la totalidad de los espectáculos estaban subvencionados por un *Patronato de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes*. Este patronato debió cumplir más las funciones de un fondo monetario que apoyaba económicamente a los empresarios participantes en la temporada, a saber, la empresa del Sr. RABINOFF, socio del ya conocido GASPAR DE ALVA, así que en los meses anteriores a los acontecimientos de más prominencia sociopolítica en 1910, las clases acomodadas y reaccionarias a las nuevas diversiones se deleitaron con las estrategias del estado con respecto a la activación de la cultura musical (PULIDO, 1981: 197-207). Sin embar-

go, una serie de problemas con los empresarios, en cuanto a la contratación de instrumentistas para la orquesta, que no podía más que estar integrada primordialmente de músicos adscritos al CONSERVATORIO, provocaron el disgusto de algunos críticos de ópera y del público asistente. Un ejemplo es lo acontecido años antes en 1908, cuando los empresarios de cierta compañía de ópera en el TEATRO ORRÍN, debían dos funciones atrasadas a sus músicos, viéndose obligados a no tocar en las presentaciones consecuentes (PULIDO, 1981: 192). La temporada tuvo significación, pero fue claramente un esfuerzo fallido por reavivar el antiguo espectáculo. Al revisar periódicos como *El Imparcial* o semanarios como *Multicolor*, se puede notar que la satisfacción con respecto a estos espectáculos, no proviene necesariamente de la crítica o el público, está redactada en las *gacetillas*, que sin contar hoy en día con una investigación detallada de su origen y proveniencia, es difícil valorarles en su justa medida. El plan de JUSTO SIERRA y sus colaboradores con respecto a la ópera, había sido un buen esfuerzo, pero de ninguna manera suficiente como para conquistar a todos los estratos sociales; la cultura musical europea sí marchaba sin problemas en las calles de la ciudad pero gracias a la horizontalidad de repertorios que provenían del siglo XIX y que ya hemos referido antes. Las otras músicas, las tradicionales en cambio, se guarecían también en las marimbas que anunciaban el cinematógrafo, en los pregones, en el canto tradicional, y en el caso de la sociedad más cosmopolita, en la música de salón migrando recogiendo aires nacionales, e integrándolos poco a poco a los formatos del espectáculo de variedades.

En el CONSERVATORIO NACIONAL algunas obras de compositores europeos como DEBUSSY y RAVEL, que apelaban a lenguajes y formas compositivas no tradicionales, eran revisadas en las cátedras, por ejemplo del maestro OGAZÓN. Sin embargo, difícilmente se escucharon estas mismas obras en conciertos habituales de la orquesta. Los costos de admisión a los conciertos del CONSERVATORIO donde se tocaban este y otros repertorios análogos, eran sumamente altos y sólo ocasionalmente, muy oca-

sionalmente se organizaban los llamados «conciertos populares»; Aquellos de diez centavos galería, y cincuenta centavos luneta (ver caso del concierto popular para el estreo de la *Novena Sinfonía* de BEETHOVEN referido en la página 77). Aunque la presencia del quehacer musical de Conservatorio tuvo un impacto social relevantísimo a largo plazo, no alteró el consumo de objetos culturales inmediatos como lo hizo el cinematógrafo. El mercado estaba en el cine, y para el músico egresado eso era importante para hacer una forma de vida.

Sin embargo, el remolino de la Revolución, que inyectó incertidumbre en el bienestar de la Ciudad de México, hizo necesarios los centros de diversiones públicas como una forma de catarsis, el cinematógrafo, evidentemente, presidía la lista de entretenimientos. Es imposible entender la otra revolución, la del consumo de diversiones públicas, sin asimilar la forma tan variada en que fue leído el estallido social por la sociedad capitalina.

4.1.2 Revolución, cinematógrafo y músicos independientes.

La Revolución fue un mosaico de movimientos regionales. Una de las particularidades de dichos movimientos regionales fue que, cada uno en su momento, mantuvo un interés por el control de la capital (DEL RIO, 117), o al menos eso es lo que la Ciudad de México sospechaba. Sin duda alguna, esto atemorizó a los habitantes, y asunto que fomentó otra de las etapas de gloria del cine en cuanto a su impacto social.

La Revolución estaba volteando la opinión pública hacia el campo mexicano. En una cita de CARLOS GONZÁLEZ PEÑA en *El Mundo Ilustrado*, recopilada por el Dr. AURELIO DE LOS REYES (1983: 112), encontramos: « *No creíamos en la existencia del pueblo, no conocíamos al pueblo nosotros, los jóvenes nacidos en una era de pesimismo democrático*

[…] El pueblo mismo no parecía consciente de su existencia: el obrero no veía más allá del taller oscuro. » (*El Mundo Ilustrado* dom. 16.06.11 s/n)

Madero hace su entrada a la Ciudad de México en 1911, y el año transcurrió con altibajos. Para la *Orquesta del Conservatorio Nacional* comenzó una temporada muy irregular, pero sin duda exitosa en el teatro *Arbeu*, que en 1903 había arrendado la entonces *Dirección de Instrucción Pública*. Mientras tanto, el trabajo para un músico del Conservatorio tenía que ser apoyado por los empleos aislados, pues en ese año el trabajo ya no era el mismo de las temporadas de años anteriores. De tal forma, las apariciones de estos intérpretes contratados para las variedades de los cines, permaneció como siempre, sin mayor atención de la prensa. Como siempre, es imposible saber qué sucedió en las pequeñas salas capitalinas sin presupuesto para pagar anuncios en los diarios; sólo sabemos, por el testimonio de músicos que posteriormente adquirieron prestigio como compositores, que la actividad entre estudiantes en los cines, pudo haber sido álgida; desafortunadamente no hay testimonios de informantes a la fecha, documentados, que puedan darnos más detalles al respecto durante la década de los diez.

Pero en 1911, los maestros y profesionales de la música estaban a un paso de establecer un contacto directo, no fomentado por el propio CONSERVATORIO sino por una instancia ajena. Al parecer, la turba que desterró a PORFIRIO DÍAZ, y permitió la llegada de un nuevo presidente, no alteró la consciencia de los empresarios en un año, pero sí el temor e incertidumbre de los habitantes de la ciudad, quienes acudieron sobre todo a los cinematógrafos para evadir una realidad incómoda, o más adelante, para ver el documento visual de las noticias sobre la Revolución en los estados.

4.1.3 La subvención del estado.

Entre enero y abril de 1912, la *orquesta del Conservatorio Nacional* continuó con sus relativamente concurridas presentaciones en el TEATRO ARBEU que, como mencionamos antes, había sido adquirido por el gobierno para suplir la ausencia del demolido TEATRO NACIONAL (*El Imparcial*, 10/12/08 : 7). Dicha temporada incluía programas aparentemente confeccionados por su director artístico y concertante, JUAN CARLOS MENESES, catedrático del propio *Conservatorio* hasta bien avanzados los años diez.

Pese a la inestabilidad sociopolítica causada por los acontecimientos revolucionarios, los conciertos siguieron siendo apoyados por el gobierno e incluso, en el apartado titulado «*Orquestas y orfeones*» del informe presidencial que dictó FRANCISCO I. MADERO el 2 de abril de 1912, se ratifica la subvención hasta entonces otorgada a la orquesta del Conservatorio y se concede una nueva a la «*Orquesta Beethowen* [sic.]»[42]. Se promueven los orfeones populares de los cuales ocho operaban hasta esa fecha, y se promete la constitución de nuevos coros en la *Escuela Preparatoria*, en la *Escuela de Artes y Oficios* y en el *Internado Nacional*. (*El Imparcial*, Mar 2.04.12 : 6) En ese mismo documento, se puede leer lo siguiente:

> «Con el propósito de estimular la educación artística, se ha contratado una compañía de Opera Italiana para el próximo invierno, que trabajará en el Teatro Arbeu y en la que figurarán Reputados artistas. [...] Se tuvo cuidado de estipular que los precios sean reducidos y que se suprima la reventa de boletos, cobrándose un cinco por ciento de aumento en los precios para beneficiar a los niños pobres que asisten á [sic.] las Escuelas [...]»

Iniciativas como estas incentivaron sin duda la actividad concertística de la capital y el interés de la comunidad del *Conservatorio Nacional*; asomaba un giro paulatino

---

[42] Puede tratarse de la SOCIEDAD BEETHOVEN, dirigida desde 1910 por Julián Carrillo (1961 [1911], 3294).

pero constante a las políticas de extensión cultural del estado. Siendo las presentaciones de la orquesta del conservatorio tan bien vistas por el gobierno, y la cultura musical europea tan bien implantada desde el siglo XIX en muchos estratos sociales, su participación en otros espacios se hizo cada vez más atrayente para los empresarios de diversiones públicas, y promovió la actividad de otras dotaciones numerosas. No obstante, en medio de la Revolución, el Conservatorio Nacional no organizó a partir de 1912, temporadas de ópera tan intensas como las sucedidas hasta 1911; por lo tanto, el trabajo era considerablemente menor en presentaciones ya que una ópera podía escenificarse múltiples veces, y el concierto orquestal podía tener sólo escasas presentaciones antes de que el repertorio fuera renovado, situación más costosa de producir – había que pagar muchos ensayos, o en el caso de que no se pagaran, implicaban tiempo que cualquier músico podía invertir en otras fuentes de trabajo u ocupaciones personales.

Por otro lado, los escenarios teatrales de la capital no siempre cumplían con los requerimientos espaciales para una orquesta. Eran pocos los teatros que podían albergar una orquesta aún en configuración de maderas a uno[43]. Por lo tanto, la búsqueda de espacios debió volverse otra prerrogativa para los planes de divulgación del CONSERVATORIO y su orquesta por aquellos años; para 1912, la ópera y la zarzuela había sido francamente derrotada numéricamente, como lo atestigua la ausencia de espectáculos en la sección de espectáculos de los diarios.

En la inteligencia de que la ópera necesita preferentemente un foso para ubicar a la orquesta, el espacio ocupado en un concierto habitual de repertorio orquestal es

---

[43] Una orquesta de “maderas a uno” quiere decir que, para cada uno de los alientos habrá un solo ejecutante a saber, una flauta, un oboe, un clarinete, etc. Con su correspondiente relación

mucho mayor. Los espacios para el montaje de obras teatrales y a veces también los operísticos, no podían ser siempre propicios, pero la orquesta podía funcionar en distintas configuraciones espaciales.

La mencionada temporada de 1912 incluyó desde el principio repertorio vocal como era de esperarse, pero no operístico. Artistas como la soprano Josefina Llaca figuraron en los carteles como intérpretes notables (*El Imparcial* jue 4.04.12 : 7); cabe mencionar que ella y otros más de los participantes, habían trabajado en la temporada de ópera de 1911 en el *Arbeu*. Llaca y otros, representaban los nuevos nombres, que no habían tenido que llegar del extranjero para nutrir las carteleras capitalinas.

Algunos empresarios independientes buscaron ganancias en los amantes de la ópera que vieron amenazado su consumo musical, y contrataron compañías extranjeras, y en su caso solistas mexicanos que se habían presentado en la tan mencionada temporada de 1911. Durante mi exploración somera en los diarios de fines de 1911 y principios de 1912, no localicé estrenos relevantes de óperas, salvo reestrenos y presentaciones de repertorio conocido, financiado por los empresarios de teatros como el Teatro Lírico y la Academia Metropolitana que hasta entonces habían existido con éxito gracias al teatro frívolo. Esto invita a pensar, que los ensayos antes financiados por el Conservatorio en años anteriores, ahora servían a los intérpretes y solistas para acompañar obras de Puccini, Verdi y Wagner entre muchos otros. Los músicos, desde siempre, se habían buscado de forma independiente sus opciones de trabajo, pero justo en este momento, y gracias al cinematógrafo, la ocurrencia de los ensambles de músicos trabajando juntos en distintos lugares, está a punto de abrirse una nueva puerta.

4.1.4 La guerra de salones en la semana santa de 1912: cine y orquesta.

La temporada de conciertos de la orquesta del Conservatorio, se detuvo sin previo aviso cercano el mes de marzo mientras gacetillas y anuncios dispensaron esta ausencia por el tiempo requerido para montar nuevas obras. Si fue esta la razón verdadera, Meneses contó con más de un mes para la preparación de obras como el oratorio en cuatro actos de JULES MASSENET, *La Virgen*, el *Stabat Mater* de ROSSINI y las «*Siete Palabras*» de Mercadante entre otras. No era la primera vez que Meneses montaba el oratorio *La Virgen* de MASSENET como número fuerte, ya en agosto de 1907, abrió temporada la Orquesta del Conservatorio con dicha obra. El 22 de marzo aparece en el correo de teatros de *El Imparcial*:

> « En la temporada que está próxima a terminar, el Sr. Meneses ha dedicado particular atención a los ensayos de sublime oratorio que será ejecutado por la magnífica orquesta del Conservatorio, por un conjunto coral nutrido y affiato y por distinguidos solistas [...] » (*El Imparcial* vie 22.03.12 : 7)

Se detalla más adelante, que una de las obras más importantes del nuevo repertorio, «*La Virgen*» de JULES MASSENET, sería próximamente interpretada por JULIA ZENTENO, como el arcángel, y la *mezzo* MARÍA RODRÍGUEZ. En 1907, ISABEL ZENTENO se hizo cargo de los papeles de virgen y arcángel Gabriel.

Sin embargo, este no fue el primer concierto de repertorio sacro adscrito públicamente a la semana mayor. Un día antes se habían anunciado ya dos espectáculos relacionados. El SALÓN ROJO, que había logrado acrecentar el interés del público en sus funciones cinematográficas, no sólo por las afiladas estrategias para conseguir materiales fílmicos, sino también por la presentación constante de ensambles musicales y de artistas varios intercalados entre películas.

> « La empresa de este salón ofrecerá al público un concierto sacro para el jueves y viernes de la semana mayor. El *Stabat Mater* que se cantará los días citados, será una brillante nota artística. El reputado barítono Romero Malpica44 es quien ha organizado este concierto. Figurarán como solistas la señorita Josefina Llaca que obtuvo ruidosos triunfos en los conciertos del maestro Meneses, el Tenor [Benjamín] Anaya que se reveló un cantante de magnífica voz en la temporada de ópera y la señorita Heidecke[45] que es la artista consentida del público que concurre al *Salón Rojo*. [...] Agregamos que las bandas de Policia —jueves— de Artillería — el viernes, tomarán parte de esta audición en amistosa competencia [...] En relación con el concierto se exhibirán películas notables sobre la Pasión [...] » (*El Imparcial* jue 21.03.12 : 9)

Y ese mismo día, el TEATRO ALCÁZAR que recordamos por haberse propuesto como el primer espacio para las variedades al estilo francés con todo y un *promenoir*, incluyendo más tarde funciones de cine para competir con la oferta capitalina de espectáculos y la preferencia evidente por el cinematógrafo, anunció al lado de la presentación de la «aplaudida murga» de baile y canto LOS ZAPININIS, el TRÍO DE BAILE DÍAZ-AREU, una orquesta formada por «entendidos filarmónicos» «llenando» los intermedios:

> «Para el viernes de Dolores y días santos, la Empresa, respetando las piadosas creencias del público ha podido arreglar una magnífica audición musical, cantándose el Stabat Mater de Rossini y las siete palabras de Mercadante por reputados artistas.» (*El Imparcial* jue 21.03.12 : 9)

---

[44] MALPICA llevaba un par de años en los escenarios de la capital, desde su debut en el estreno de la *Novena Sinfonía* de BEETHOVEN en 1910, cuando debutó como barítono con bastante éxito (OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961 [1911]: 3293).

[45] MINNIE HEIDECKE era una joven soprano que llevaba varios años en los escenarios capitalinos, tal como lo revela OLAVARRÍA Y FERRARI en un concierto del 30 de abril de 1909 en la Sala Wagner (1961 [1911]: 3189).

Apenas un día después de la aparición de la publicidad del SALÓN ROJO, el teatro/cine *Alcázar* anunció «cuatro grandiosos conciertos sacros», el viernes de Dolores, domingo de Ramos y jueves y viernes santos, en vez de «una […] audición musical» como se había señalado anteriormente. Hasta el día 26 los anuncios en la prensa revelan la participación en estos conciertos, de las sopranos CARLOTA MILLANES y EMILIA CABALLÉ, la *mezzo* EVA PANCIERA, el tenor IGNACIO NAVARRETE y el bajo ALEJANDRO PANCIERA acompañados de «una buena orquesta». Como siempre, la propuesta aristocrática y cosmopolita del ALCÁZAR, optó por voces femeninas que trabajaron en la GRAN COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ÓPERA Y OPERETA DE AMAYA Y COUSSIRAT, que llegó a México en 1909, y de la cual me enteré por PULIDO (1981, 193).

A lo largo de esa semana se anunciaron ensayos en las tres salas, a saber ARBEU, SALÓN ROJO y ALCÁZAR, anunciando intérpretes del *Conservatorio Nacional* como atrilistas presentes en sus funciones. La *orquesta del Conservatorio*, dirigida por el maestro Meneses, tocaría exclusivamente en el *Arbeu*; en el SALÓN ROJO, se podrían escuchar las BANDAS DE POLICÍA y ARTILLERÍA. Es la primera vez en la historia, al menos sobre lo que otros investigadores han documentado, en que músicos del Conservatorio tuvieron tal cantidad de presentaciones de música orquestal de concierto, en una sola temporada. Y todo, por el interés de la iniciativa privada en presentar música orquestal, ya no sólo en el ARBEU.

Es posible ubicar a través de la publicidad pagada del SALÓN ALLENDE que comienza el martes 26 de marzo, que el profesor R. TELLO fue encomendado para conformar una pequeña orquesta y conseguir un grupo de cantantes para otra ejecución del *Stabat Mater* y de *Las siete palabras*. Así comenzó una competencia cruda entre salones con capacidad para albergar una orquesta, por ostentar la mejor presentación del *Stabat Mater* de ROSSINI y *Las siete palabras* de MERCADANTE.

Los encargados del SALÓN ALLENDE, también cinematógrafo, encomendaron a FRANCISCO RAMÍREZ TELLO, cantante premiado en algunos concursos del CONSERVATORIO, que reuniera una orquesta y ensamble vocal para interpretar en dicho local las obras mencionadas. (*El Imparcial* mar 26.03.12 : 7) La encomienda demoró pero fue cumplida con éxito con atrilistas del CONSERVATORIO NACIONAL.

Mientras el SALÓN ROJO anunciaba el transcurso de sus ensayos, el TEATRO ALCÁZAR estrenaba las obras el jueves 28 junto con una nutrida función de cine que incluía alguna vistas no precisadas sobre el nacimiento, muerte y resurrección de Jesucristo además de la película entonces tan sonada, *Ruy Blas*; los números de baile del duo DÍAZ-AREU, las acrobacias de la FAMILIA MENESES (sin relación alguna con el director y compositor hasta donde sé) completaban el programa junto con otras variedades.

Justo en esa fecha, MENESES debuta con el oratorio de MASSENET. El sábado 30, aprovechando el éxito rotundo de la presentación, la orquesta anuncia una "gala" utilizando fragmentos notables de la obra a presentarse el *domingo de ramos*. Según reseña el periodista ALFONSO R. DEL CAMPO en dos largas columnas (*El Imparcial*, lun 1.04.12 : 3), el programa se integró por *Siesta de un fauno* de CLAUDE DEBUSSY (el afán del Conservatorio por incluír música más contemporánea), las « *7 palabras de Massenet [sic.]* » y el *Stabat Mater*, mismo que no estaba programado antes de que las salas de cine lo anunciaran. Probablemente el programa haya cambiado en el último minuto, pero llama la atención que aquel concierto de fin de temporada haya incluído las obras tan ejecutadas en esa semana por toda la ciudad[46].

---

[46] Es interesante que una nota periodística tan extensa, no se hable demasiado de los intérpretes, sólo se contente el autor, con desarrollar una descripción sobre las obras que goza de holgada licencia poética. Sólo alguna mención sobre la «notable» ejecución del tenor [Manuel Romero] Malpica aparece en la crónica.

Haciendo un seguimiento minucioso de los organizadores y participantes en los eventos, encontraremos que todos tenían un vínculo. Sólo los intérpretes y directores de banda, trabajan con organización propia. No hay razón para creer, que las orquestas participantes en todos los eventos, tenían distintos músicos. Aún estimando 200 cuerdistas capaces de ejercer en una orquesta, es definitivo que todas estas presentaciones estuvieron a cargo de atrilistas del CONSERVATORIO NACIONAL, que se presentaron en distintos foros. Los cines de la Ciudad de México habían logrado hacer llegar la ejecución de una dotación instrumental antes recluida en los foros académicos, a un número importantísimo de espectadores, a su vez, de muy diversos tipos. Por otro lado, la situación fue muy compleja: como veremos adelante, esta presentación resultó ser la primera de una serie de conciertos de música sacra, que se organizaron en varios salones y teatros de la ciudad. Si bien era común encontrar fragmentos seleccionados de misas, oratorios o cantatas sacras en los conciertos de *Bel Canto*, nunca como en la semana mayor de 1912 se habían escuchado tantas orquestas ejecutándolo[47].

La orquesta del *Conservatorio* estaría menos ocupada desde ese momento, y el SALÓN ROJO, valuarte de las diversiones públicas para las clases acomodadas, aprovechó la ausencia de grandes conciertos esa semana para hacer una estruendosa presentación de jueves santo dentro de sus instalaciones: dos bandas militares, la de Policía y de Artillería, alternando su repertorio. Y, en vista del gran éxito que tuvo MENESES ejecutando música sacra la semana anterior, fue también «la primera vez

---

[47] En "El Roble" de la ciudad de Monterrey, por ejemplo, sucede que el 2 de abril se lleva a cabo el ensayo general del oratorio «de uno de los grandes maestros músicos que será cantado durante la ceremonia de las "Siete Palabras" por un grupo de distinguidas señoritas y caballeros de esta ciudad. EL CORRESPONSAL» (*El Imparcial* Mierc. 3.04.12 : 4)

que se [escuchaba] un *Stabat Mater* acompañado por una banda militar.» , tal como versaban los anuncios del SALÓN ROJO. MINNIE HEIDECKE soprano involucrada en distintos recitales de los últimos años (algunos organizados en el *Conservatorio Nacional* y otros en la planta superior de la tienda departamental, *El Palacio de Hierro*), también se presentó en el concierto de jueves santo del SALÓN ROJO, aprovechando su prestigio y «éxitos» anteriores en ese mismo local. Otros solistas fueron la ya conocida por nosotros JOSEFINA LLACA, egresada del CONSERVATORIO, y participante en la temporada diciembre-marzo de MENESES en el *Arbeu*, EDMUNDO ANAYA y el ya conocido tenor MANUEL ROMERO MALPICA. A 35¢ la entrada y con repetición al día siguiente, el espectáculo del SALÓN ROJO hizo eco a los repertorios de salas hasta tres veces más costosas, y que por cierto, mantenían hasta cierto punto el formato decimonónico de concierto sinfónico. Ahora, gracias a los cinematógrafos, la música orquestal de tradición europea, había ampliado sus públicos a través del antiguo formato de variedades.

Otras presentaciones aprovecharon muy bien el éxito de los programas alusivos a semana santa, en el *Teatro Alcázar* se organizó otra presentación con *Las siete palabras* y «el Stabat» donde «el tenor NAVARRETE» y la soprano «SRA. [CARLOTA] MILLANES» cantaron además fragmentos de ópera. El espectáculo se complementó con la proyección de la película *El Trovador*, inspirada en el drama musical verdiano. Dice la publicidad: « *En el momento oportuno, cantará [Navarrete] el Miserere del Trovador* », cosa que al menos implicó un par de ojos, los del director del ensamble, atendiendo los acontecimientos en pantalla para coordinar dicha entrada musical. Inmediatamente, la compilación musical se integró a la llegada de la orquesta al cine. No obstante, a un precio de 80¢, el espectáculo no estaba al alcance de los bolsillos de una ciudad aporreada por el pánico revolucionario, aunque podemos especular que atrajo a muchos asistentes que se desplazaron, desde la comodidad de sus costosos si-

llones caseros. Debemos recordar que el ALCÁZAR, desde su construcción, estuvo destinado a las clases acomodadas.

Si se piensa en músicos formados en la tradición académica, podemos imaginar lo inusual que fue para la orquesta atender el devenir de una manifestación mediática ajena al recital o al concierto orquestal o de cámara. En el caso de la ópera o el ballet en el formato decimonónico, la conducción rítmica del espectáculo es precedida por la música ejecutada en vivo. En la música operística, el rol principal está conducido por la línea dramática y la inventiva musical del compositor para adecuarla a la música. La prensa no solía poner atención en estas peculiaridades por otra razón que no fuera un valor publicitario. Debemos tener en mente, que si bien no es necesariamente la primera ocurrencia de este fenómeno, si es el primer documento periodístico que refiere un ensamble musical que atiende una partitura.

Lo que tuvo lugar poco fue una competencia encarnizada de los empresarios de espectáculos en la ciudad de México, por atraer la atención del público. Esto fue emparentando los espectáculos mexicanos cada vez más con los ensambles antes sólo propios del Conservatorio Nacional. Las clases acomodadas comenzaron a presenciar un proceso de interés creciente por parte de los empresarios cinematográficos, por fomentar consciente o inconscientemente la interdisciplinariedad[48], que iba en-

[48] Debe ser de nuestro entendimiento que el término *espectáculo interdisciplinario* cobra significación en nuestros días, pero que es una condición habitual en el consumo de diversiones públicas en el mundo occidental de principios del siglo XX.

cabezada por la interacción con el cinematógrafo, como muy probablemente sucedió en Francia cuando el nacimiento de *Film D'Art*[49].

A lo largo de 1912, la ocurrencia de los conciertos al interior de los cines se hace cada vez mayor. Son más los nombres reconocibles y los repertorios identificables, que se ejecutan al interior por ejemplo, del SALÓN ROJO. He querido ahorrar su mención en este trabajo, pues son los acontecimiento de 1913 los que he preferido estudiar con relación a lo que pasó en la semana santa del año doce.

4.1.5 Dieta musical capitalina y clases acomodadas.

A fines del año de 1913, JULIÁN CARRILLO se reelige como director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y con algo de licencia desatiende los compromisos políticos que estaba por asumir con el gobierno huertista. Los motivos tienen que ver con sus ocupaciones en el propio *Conservatorio*, donde quiere implementar una serie de reformas; entre otras, la revisión de planes de estudio a fin de incorporar los sistemas de la «*Escuela Alemana*» que, en palabras del propio CARRILLO «*es la mejor de todas*» (*El Imparcial*, mar 18.11.13 : 3). Los planes de CARRILLO no parecen haber tenido el más conveniente de los éxitos, ya que están poco documentados en los *Boletines de Educación*, sin embargo, los conciertos organizados en la capital, nos muestran que también los directores de las orquestas tenían algo de germanofilia.

La tradición operística alemana representada en la obra de WAGNER, era fomentada principalmente por la comunidad del *Conservatorio*. No eran pocos los eventos co-

---

[49] Vale la pena reflexionar que a la par de los grandes teatros, los cines más económicos (de «zapato roto»), mantenían una actividad constante que seguramente involucraba a músicos diversos. Los músicos rurales no son en absoluto ajenos al fenómeno de la música escénica y es de especularse que subyace en esta reflexión la existencia y ejercicio de una tradición musical muy diferente.

mo el del 20 de junio de 1913, cuando la *Secretaría de Instrucción Pública* organizó un concierto en homenaje a Wagner en el que participaron Mini Heidecke y Josefina Llaca haciendo con otros «*Die Walkyie*». En el informe oficial de dicho evento, que apareció en el *Boletín de Instrucción Pública* (Tomo XXII, Jul-Sep, 1913 p. 329), se lee lo siguiente: « *Se le aplaude a Wagner su dramatismo y la innovación para el teatro musical.* » De tal forma, desde los boletines oficiales hasta los programas de concierto a cargo de la comunidad del *Conservatorio*, desde la terraza del *Palacio de Hierro* hasta el *Arbeu*, cuentan con fragmentos de ópera *wagneriana* acompañada bien sea por un piano o por una orquesta de cámara.

A fines del siglo XIX la música alemana parece haberse popularizado casi tanto como el repertorio italiano, pero ese gusto por los dramas musicales italianos era más una estética política que una elección de los grandes directores mexicanos, tal como lo muestra la felicitación que envía el *Ministro de Instrucción Pública* al gobierno Italiano, por el centenario del natalicio de compositor Giuseppe Verdi. En la carta, reproducida por diarios capitalinos, resaltan los múltiples cumplidos a esta nación mediterránea, por haber sido cuna de tan talentoso artista. Su redacción y naturaleza no dejan de ser toda una curiosidad y punto de referencia para entender la permanencia de la ópera italiana en México (*El Independiente*, Dom 7.12.13 : 6).

Ejemplos de esta situación sobran: el mismo Julián Carrillo tuvo que pedir públicamente que los que no asistiesen al concierto "Pro-Verdi" del día siguiente, devolvieran sus localidades, ya que la demanda había sido muy grande (*El Diario* jue 9.10.13 : 3). Ese mismo año, se despidió la temporada de ópera con *La Traviata* con profesores del Conservatorio tocando bajo la dirección de José G. Aragón (*El Imparcial*, jue 18.12.13 : 13), semanarios y pasquines que practicaban la crítica de teatro y ópera, publicaban ensayos y reseñas biográficas sobre Verdi (ver. *La Semana Ilustrada* Núm. 192, Año IV, 1.07.13 : s/n) Siendo el centenario del natalicio del compositor, las alu-

siones periodísticas, conciertos conmemorativos y demás actividades en la capital de la ciudad, fueron muy numerosas.

Por otra parte, es difícil enumerar los artículos, reseñas y ensayos publicados por la primera prensa de divulgación artística y cultural con referencia a la tradición operística italiana. Sin embargo, al hacer una exploración por la prensa capitalina entre 1911 y 1917, es más recurrente encontrar artículos, ensayos y noticias sobre óperas *verdianas*, pese al ya conocido éxito de la música de *Puccini* por ejemplo, lo cual implica que la situación de la primera década del siglo XX, permaneció sin cambios. No profundizaré en las causas de este fenómeno, más allá de las reflexiones que hemos vertido anteriormente.

Los cambios que se suscitaron en un lapso corto de tiempo son muchos, y uno de los sucesos más trascendentes, es que el teatro ARBEU, dejó de estar subarrendado por el estado en junio de 1913 según comneta el periodista MANUEL HARO, en su reseña para *La Semana Ilustrada* (Año IV; 15.07.13, Núm 194) además de alagar «la música que interpreta la orquesta del Conservatorio muy bella y apasionada ».

Pero más allá de los teatros elegantes estaba el gusto por el espectáculo vocal a menor costo. El teatro *Alcázar*, además de su variedad y espectáculos populares antes nombrados, mantenía desde la década anterior la presentación de operetas y zarzuelas de compositores europeos. Obras como *El Conde de Luxemburgo* servían no sólo como motivo de distracción, sino como escaparate para las denuncias sociales en otras latitudes; en otros casos, obras como *El país de la metralla* de JOSÉ F. ELIZONDO, hacían alusión a problemáticas mexicanas. De tal forma, géneros que en México se cultivaban desde el siglo XIX, cobraron una importancia radical en la circulación de información durante los años anteriores a la Revolución a la par del teatro de revista y por supuesto la revista de actualidades.

Sobre la presentación de ópera, opereta, zarzuela y teatro de revista, están por averiguarse muchos datos, razón por la cual no profundizaré más en el tema.

4.2 Estudios de caso.

4.2.1 "Quo Vadis?", 1913.

En marzo de 1913, el escritor HENRY SIENKIEWICZ, presenta una importante demanda en contra de ciertos estudios cinematográficos italianos, por la comercialización de la película realizada a partir de su célebre novela *Quo Vadis?*. Publica *El Imparcial*: « *La película, que necesitó de la intervención de más de dos mil personajes, sin contar unos veinte leones, parece que ha costado un medio millón de francos […] Henry Sienkiwick [sic.] alega que la sociedad italiana ha vendido la cinta en el extranjero, sin su autorización.* » (*El Imparcial*. Jue 3.07.13 : 2)

La noticia, sólo allanaba el terreno, para los anuncios de la temporada que el Arbeu anunciaría el viernes 11 de julio:

> «Nos encontramos próximos a contemplar extasiados un espectáculo inminentemente sugestivo, grandioso, quizá el primero de su índole que aclamamos en México: la representación sobre el lienzo blanco de la inmortal concepción de ENRIQUE SENCKIEWIEZ [sic.], "*Quo Vadis*?" […] La casa explotadora de esta película que ha alcanzado un éxito colosal en todos los teatros del mundo […] es una empresa italiana, de la que es representante Mr. ALEX L. FISCHER, que vino expresamente para hacer con toda propiedad la admirable exhibición […] » (*El Imparcial*, vie 11.07.13 :5)

Y así había sido, el 24 de junio de 1913, tal como me enteré siguiendo a DE LOS REYES (1981), encontré en el REGISTRO DE LA PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA, que un tal ALEX L. FISHER se había asignado en México la propiedad artística de la película «*Quo Vadis?*»,

«que consta de seis series formadas por 235 proyecciones de principal importancia y el argumento. » ("Propiedad Artística y Literaria" en *Boletín de Instrucción Pública*; jun-ago. 1913: 341 Tomo XXII) Había llegado a México la posibilidad de explotar comercialmente uno de los fenómenos fílmicos italianos más importantes de la historia de la exhibición hasta ese año.

La «propiedad» de la exhibición sin duda sentaría un precedente en México, en lo que a la musicalización en vivo de cine respecta. El día 13 de julio, un anuncio sobresaliente de media plana en el periódico *El Diario*, publicita la exhibición de *Quo Vadis?* en el Arbeu, con una leyenda sobresaliente: «*Gran Cuerpo Orquestal formado por Profesores del Conservatorio Nacional*» (*El Diario*, dom 13.07.13: última página); nunca se menciona que se interpretaría un concierto, o intermedio musical, lo que abre la posibilidad de que la gran fuerza orquestal pudiera, o debiera ejecutar simultánea a la película. No obstante las gacetillas pagadas, todavía no dan especial importancia al hecho de que un «*Cuerpo Orquestal*» apareciera a la par de la proyección de una película (ver *El Diario* y *El Imparcial* Dom. 13.07.13 : 9)

La crítica cinematográfica en México, todavía no se encontraba desarrollada, y, por lo tanto, las referencias a los acontecimientos del estreno de *Quo Vadis?* en México, se limitan a una serie de gacetillas pagadas. Llama la atención que las crónicas publicadas el día posterior a la función, apenas hagan mención de la música ejecutada con frases como «*La música que interpreta la Orquesta del Conservatorio, bellísima*» (*El Imparcial* mié 16.07.13 : 8). Durante la semana, aparecieron algunas inserciones pequeñas (*El Imparcial* mié 16.07.13 : 8 ; jue 17.07.13 : 4). Las funciones en el *Arbeu* se efectuaron diariamente y poco se habló de la participación de la Orquesta del *Conservatorio Nacional* en funciones posteriores; se mencionan algunos datos como la presencia de 12,000 espectadores en tres días, cuya veracidad está por comprobarse

El jueves 17, la función fue a beneficio del asilo de mendigos y se esperó la presencia del dictador Victoriano Huerta (*El Diario* jue 17.07.13: 3 y 6). La campaña publicitaria parece no haber requerido de costosos anuncios; bastaba con algunas inserciones menores, el correo de espectáculo en los diarios de mayor circulación y algunas gacetillas pagadas, para llenar diariamente el teatro Arbeu. De tal forma, las presentaciones de la película en el Arbeu tuvo una importancia inesperada en la vida cultural de la capital. Andrés Botas, editor de libros anuncia en esa semana la disponibilidad de la novela de Sienkiewickz elegantemente presentada con pastas gruesas y grabados (*El Diario* sáb. 19.07.13 : 5) y a la venta en su local de la calle de Bolivar 9 –muy cerca de los cines- (*Novedades* 06.08.1913 : s/n). En menos de dos semanas la ciudad estaba invadida por un objeto cultural que en otras condiciones no habría trascendido mucho más. La película *Quo Vadis?* era prácticamente la primer superproducción italiana que se exhibía en México, en evocación a la forma en que era exhibida en el continente europeo: Fisher, acostumbrado a dichos formatos de exhibición, había pedido a los empresarios del *Arbeu* la recreación de esas condiciones que, por supuesto, incluían la participación simultánea de música orquestal. La única orquesta capaz de cumplir con dicha expectativa, era la del Conservatorio Nacional.

No obstante, la prensa parece seguir ignorando la atipicidad de esta exhibición, y la publicidad en prensa y gacetillas pagadas se concentran en prevenir al público de los imitadores que pronto anunciarían películas con el nombre de *Quo Vadis?*, presentando vistas de mediano metraje relacionadas con el tema. Cada vez se habla menos de la participación de la orquesta, hasta el martes 22 en que se trata el tema de manera bastante mercadológica en una inserción: «*Espectáculo patrocinado por la mejor sociedad de México. Orquesta del Conservatorio Nacional de Música*». (*El Imparcial* mar 22.07.13 : 5) Ninguna mención trascendente. 45,000 personas en 10 días (*El Imparcial*, mie 23.07.13 : 8) no necesitaron de mayores campañas publicitarias. Sin duda, la película había sido el acontecimiento en las diversiones públicas de 1913, y la

orquesta tan solo un argumento comercial equiparable a las tarjetas diseñadas por Jan Styka, que se entregaron en las *matinées* de la película para las «*señoras de los palcos y plateas primeras*» (jue. 24.07.13).

Para el viernes 25 de julio, se habían presentado 28 exhibiciones de la película. Las alusiones a la musicalización simultánea fueron desapareciendo, y es sumamente probable que la imprecisión de estos anuncios haya respondido a la irregular aparición de la orquesta. Tres exhibiciones diarias de una película de gran metraje, de entre una hora y una hora y media, no representaron problema alguno para músicos acostumbrados a más de una presentación de óperas diariamente en otras temporadas. Sin embargo, aunque haya sido absolutamente posible con respecto a la actividad habitual de un atrilista en 1913, no podemos asegurar que siempre haya tenido el acompañamiento de la orquesta, ya que para los empresarios, anunciarlo definitivamente no era prioritario. Por otro lado, son tan pocas las crónicas que tocan este tema, que es difícil saber si fue la magnificencia y producción de la película, o el suntuoso formato de exhibición que incluía a la orquesta, lo que superó la capacidad de asombro del público capitalino acostumbrado a una dieta cinematográfica propensa a la película breve.

Alex Fisher logró, no sólo la incorporación de los sonidos de la orquesta sinfónica al acompañamiento de películas, tal como Malpica, pero en este caso logrando también que fuera la propia orquesta del Conservatorio quien cedió finalmente ante los encantos del cine como espectáculo público.

4.2.2 Valoración de las funciones de Fisher en 1912.

Una vez que registramos el estreno de *Quo Vadis?* en la experiencia mexicana, vale la pena revisar el caso europeo. ¿Qué ocasionó un fenómeno tan atípico en la exhibi-

ción cinematográfica mexicana, que a su vez permitió finalmente el encuentro entre orquesta y cinematógrafo en interacción dramática?

Quo Vadis? realizada en 1912 era el más ambicioso de los proyectos del joven director *Enricco Guazzoni*, después de la partida de uno de los impulsores de la *Casa Cinès de Roma*, el realizador *Casserini*, autor de otros filmes que permitieron financiar esta producción. La película a diferencia de otras que le siguieron de producción también italiana, nunca tuvo una partitura originada desde su producción. Fue hasta su estreno en París en el *Gaumont Palace*, hasta entonces la sala más grande del mundo, que se comisionó al compositor francés JEAN JOGUÈS la confección de una partitura ex profeso para la cual utilizó un coro de 150 ejecutantes. En Londres, el estreno se hizo en el TEATRO ALBERT MAY frente al REY JORGE V (el GEORGE V del que habla la publicidad del *Teatro Hidalgo*) para permanecer 4 meses en carteleras, presuntamente exhibida 500 veces en Berlin, y recabando $150,000 dólares sólo en el mercado americano. (LEPROHON, 1972: 40) La fórmula comercial había sido descubierta por la producción italiana, y México sería sólo uno más de los mercados fáciles.

Estas eran las condiciones de exhibición que habían inspirado a *Fisher* como distribuidor, y el resultado había sido más trascendente de lo que a primera vista parece. Como el cinematógrafo no habría de apagarse ni con los más fuertes vientos de la Revolución, el espectáculo de *Quo Vadis?* con gran orquesta estaba generando en el asistente promedio de las salas de cine, la necesidad de espectáculos con esas características y dimensiones; situación de mayor trascendencia si identificamos a ese espectador como un habitante de clase provinciana, que huyendo de los embates del clima revolucionario había sustituido a la aristocracia capitalina (público identificado por el DR. DE LOS REYES, 1983 [81], 138]). Aparecían finalmente, no sólo nuevos públicos para cines de primera como el SALÓN ROJO o el *Palacio*, sino también para los repertorios musicales del *Conservatorio Nacional*, que ya no sólo escuchaban música

orquestal como un evento sonoro aislado a la manera de 1912, sino que ahora lo experimentaban asociado a una película de complejo discurso dramático.

Como hemos visto, la música dramática con orquesta y la impresionante superproducción de la película, son difícilmente deslindables en la pregunta ¿qué impactó más? Pero en una aseveración arriesgada, podemos decir que la música pese a todo, siguió siendo un ingrediente muy marginal al menos para los empresarios distribuidores y exhibidores. Así lo evidencia la publicidad de sus tantos reestrenos en temporadas cortísimas en el SALÓN ROJO, y luego ya en manos de su distribuidor ALEX FISHER en otros cines[50]. Uno de los primeros destinos fuera de la capital del país fue el *Teatro Variedades* en la ciudad de Puebla, un 4 de agosto. (*El Imparcial*, mar 5.08.13 : 7)

El jueves 9 de octubre de 1913, en un anuncio de poco más de un cuarto de página, se anuncia la corta temporada de las presentaciones de *Quo Vadis?* en… el TEATRO ARBEU. Los empresarios del *Arbeu*, sede de los más exquisitos eventos de música de concierto, y fiel recinto de los eventos estatales, había contratado el espectáculo antes exclusivo del cinematógrafo en una temporada cuyas funciones, al parecer la totalidad, estarían acompañadas por la gran orquesta. (*El Diario*, jue 8.10.13 : 8). *Quo Vadis?* se estaba reestrenando en uno de los más grandes e importantes teatros de la capital.

El «debut» tuvo lugar el domingo 12 de octubre, y en anuncios de media plana (*El Diario*, sáb 11.10.13 : 8) se explica con detalle sobre los derechos de propiedad artística y literaria de la película, antes cedidos a FISHER cuando él no era el autor, sólo el

---

[50] En esa suerte de batalla por los públicos, Fisher arrendó en febrero de 1914, el TEATRO LÍRICO, para exhibir una vez más *Quo Vadis?* sin tener en apariencia el mismo éxito (*El Imparcial*, jue 12.02.1914: 2).

distribuidor y exhibidor. En la publicidad del evento se destacó que la SECRETARÍA DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA y BELLAS ARTES, así lo había estipulado. De esta manera nos enteramos que ambas instancias estaban manejando la producción del evento. Encontré sobre esto gacetillas pagadas y una campaña de difusión tan robusta como la del SALÓN ROJO. Y, para respetar las impredecibles estrategias publicitarias del SALÓN ROJO, la música comienza a ser ignorada en la publicidad conforme se acerca la fecha de estreno. Y, tal como lo indicaba el *Teatro Arbeu*, el más socorrido para los espectáculos apoyados por el gobierno antes, la temporada fue corta y sin el mismo entusiasmo de los empresarios del SALÓN ROJO como para vitorear sus propias exhibiciones el día siguiente. Siendo así, lo que deseamos es que para todos esos músicos presas de una maniobra oficial, el trabajo constante haya sido suficientemente placentero.

4.3 Diversiones públicas.

4.3.1 Ópera y zarzuela, altas y bajas.

Así fue como el año de 1913, vio el estreno sin precedentes de *Quo Vadis?* la primer película con musicalización en vivo con gran orquesta. Sobre lo que sonó en esas exhibiciones, sólo nos queda especular tomando como referencia lo que sabemos de la actividad de la orquesta del *Conservatorio* y de sus directores.

Entre los estrenos y reestrenos de la película, no debemos olvidar que la orquesta del Conservatorio seguía tan activa como siempre. Al terminar aquella primer temporada de presentaciones de *Quo Vadis?*, la *orquesta del Conservatorio* montó en el *Arbeu* la ópera de VERDI, *Il Trovadore* (El Trovador) con la participación, como podríamos esperar de EDMUNDO ANAYA y ALEJANDRO PANCIEIRA, además de JUANA ÁLVAREZ DE LA CUADRA, ADRIANA DELGADO y JOSÉ TORRES OVANDO, bajo la dirección, no de MENESES, pero

de José Aragón. (*El Imparcial*, vie 9.08.13 : 7) Esto nos invita a la siguiente reflexión sobre qué pudo haber compilado:

Sin embargo, a propósito de los repertorios, debemos hacer algunas consideraciones. Los repertorios orquestales apenas incursionaban en las salas de cine; a la par, los músicos que ejercían en ensambles mucho más reducidos y como solistas, echaron mano, sin duda, de las obras originales y arreglos para su configuración instrumental. Pero, como ya explorábamos en el capítulo anterior, el caso de los solistas que trabajaban para los cines seguramente estaba menos sujeto a un repertorio escrito. El solista tenía la posibilidad, a diferencia de la musicalización con ensambles u orquesta, de improvisar frente a la pantalla e incluir cuando fuera necesario, algunos compases de la música en su repertorio. Aunque esto continúa siendo una especulación supeditada a los testimonios recopilados (no publicados) por investigadores que me preceden y de los cuales sólo sé a través de referencias orales, una pregunta que considero obligada es si la improvisación también se llegó a ejercer en ensambles más reducidos, 4 músicos a lo sumo.

Como ya dijimos al tratar los inicios de la música de cine alrededor del 1900, difícilmente encontramos algún ejercicio similar representativo en épocas anteriores, y mucho menos en el Conservatorio mexicano, que aunque mantenía un sistema de enseñanza decimonónico, se adaptaba constantemente a los cambios en el consumo cultural mexicano.

Podemos asegurar, que si existieron los ensambles de improvisación en los salones cinematográficos hasta 1913, éstos no trascendieron siquiera en la atención de sus anunciantes y empresas contratistas. Mientras tanto, entre 1910 y 1913, los repertorios del romanticismo seguían brillando tanto en los cines como en la mayor parte de los teatros mexicanos.

Como una de las curiosidades de la música popular, que no de los repertorio románticos de la época, es que justo durante la presentación de *Quo Vadis?* se estrenaron numerosas zarzuelas: *La Geisha*, *El niño castizo*, *El género alegre*, y también un *Quo Vadis?* que se presentó en el TEATRO LÍRICO en el fin de semana del 3 de agosto de 1913. (*El Imparcial*: 9)

La «interpretación romántica» se vuelve en una cualidad elogiable en cualquier intérprete según la crítica. ¿Pero cuánto tomará que la crítica musical, y posteriormente la crítica cinematográfica, y aun más, los músicos que ahora parecen organizados en la búsqueda de alternativas de trabajo, asocien la estética romántica con el gesto dramático del cine?

Podemos concluir que los acontecimientos de 1912 y 1913, rompieron la barrera entre espectáculo popular y la gran orquesta de repertorios musicales a la manera europea. También habían puesto al menos momentáneamente, la mirada de las autoridades del CONSERVATORIO NACIONAL en los espacios alternativos de concierto, encabezados por el salón cinematográfico de primera. Sin embargo, a la música cinematográfica en México, que hasta ahora sólo hemos podido abordar desde su recepción, le faltan muchos obstáculos por vencer para ser identificada como un objeto cultural independiente, e incluso, como un evento sonoro con identidad propia.

La respuesta estaría en la voluntad de los propios músicos, ahora que las autoridades de INSTRUCCIÓN PÚBLICA, o ya bien, el estado, no podía seguir ignorando el poder del viejo cinematógrafo. Por fortuna, la fiesta transcultural del cine italiano estaba por marcar un cambio en la barra de compás de la vida capitalina y en la vida de los músicos, maestros músicos.



5 ENTRE *MARCO ANTONIO Y CLEOPATRA* Y EL *BALLET EXCELSIOR*

«Ya lo dijo Pepe Moros, uno que comercia en cueros,
cuando hay toreros, no hay toros;
cuando hay toros, no hay toreros.»

de la zarzuela, El Banquero y Don Maleto

5.1.1 Los últimos meses de mil novecientos trece.

5.1.2 Ni futuro ni pasado, sólo cine.

Con el prolongado éxito de la película *Quo Vadis?* el dueño de sus derechos de exhibición en México, ALEX FISHER, dejó un verdadero precedente en la organización de funciones exitosas en la capital. Los empresarios cinematográficos dejaron a un lado la batalla de campañas publicitarias, para regresar a la presentación de vistas menos ambiciosas pero redituables. Y es que, al igual que en otros momentos durante los años diez, los públicos no abandonaron la sala de cine pese a los acontecimientos revolucionarios. Por las calles de la ciudad se podía circular pero cualquier aglomeración representaba un buen espacio para atrapar gente. Para eso servían las levas, ventajosas pesquisas al terminar los toros, el teatro, el cine y otras diversiones públicas, que ahuyentaron al espectador de los centros de entretenimiento en 1913. Los espectadores siguieron fieles a los salones cinematográficos (DE LOS REYES, 1983 [81] : 137), aun cuando ni el futuro ni el pasado resultaban suficientemente amables: el fin

de "La decena trágica", por ejemplo, había traído calma repentina, pero al alejarse en el tiempo ensombrecía rostros e invitaba a la incertidumbre.

Es posible imaginar que las empresas de exhibición cinematográfica necesitaron de renovación constante, sobre todo en sus formatos de presentación, para ganar la deferencia de espectadores cada vez más titubeantes por la diversidad de opciones. La práctica naciente de la exhibición de súper-producciones, beneficiada por las rutas comerciales exploradas en principio por las películas italianas, fue precisamente una de las estrategias de producción de espectáculos innovadoras en 1913.

La exhibición de *Quo Vadis?* y en general el cine italiano, cerraron una época en la que la ópera y la zarzuela dominaron las diversiones públicas para clases acomodadas, pero sobre todo la época en que dominaban las agendas y carteras de los atrilistas; de ahí en adelante los músicos tuvieron muchas más ocupaciones en el cine, tocando en ensambles y orquestas. No dejo de reiterar que ya habían estado trabajando ahí con mucha intensidad, según testimonio de los más jóvenes (la Mtra. Escobedo de Pichardo habla de una actividad copiosa de los estudiantes más grandes que ella en los años veinte, cuando contaba con tan solo diez años, y que seguían trabajando para los cinematógrafos).

Sin embargo, en cuanto el *Conservatorio Nacional* respaldó institucionalmente esta práctica, el paso al ejercicio libre de esta labor sin mayores compromisos gremiales y morales, estaba dado. La presencia de orquestas en los cinematógrafos fue todavía más recurrente, honor que estaba reservado sobre todo a ensambles más pequeños de cámara, a las orquestas típicas y las bandas militares. Para que esta práctica se volviera trascendente en las diversiones públicas, sólo faltaba que los espectáculos cinematográficos requirieran de orquestas; y, para que esta actividad se volviera en el ejercicio de música orquestal cinematográfica, faltaba por aparecer una verdadera y promocionada propuesta de musicalización por parte de los músicos, sobre qué de-

bía ejecutarse en los salones de cine al momento en que se exhibía una película; la figura del compositor cinematográfico distaba de ser si quiera reconocible en México.

A lo largo de este capítulo, ubicaremos las carteleras y acontecimientos cinematográficos de la segunda mitad de 1913 en la Ciudad de México, como catalizadores de un encuentro entre exhibición cinematográfica, música y academia. De esa forma llegaremos a 1914, siguiendo a los atrilistas cinematográficos abrirse paso en medio de la compleja y desafortunada inestabilidad sociopolítica del país, y del mundo. Entre una invasión extranjera, dos fuertes pugnas revolucionarias y las noticias de una devastadora y encarnizada guerra en Europa, los empresarios de diversiones públicas no tuvieron forma de apostarle a producciones demasiado onerosas o que representaran un riesgo de recuperación económica.

Revisemos la labor de cinco meses de gran oferta en la exhibición de costosísimas producciones cinematográficas, socorridas por músicos preparados para la ejecución orquestal (súper producciones principalmente italianas); para llegar finalmente a un escenario muy endeble por la falta de riesgos asumidos. En 1914 era más importante sobrevivir que "musicar" el llanto de las divas italianas.

5.2 Cine mejor que zarzuela: recital de alfombra roja.

5.2.1 Músicos agrupados.

Los músicos filarmónicos en la Ciudad de México, llevaban varios años agrupados en una sociedad, la Sociedad Filarmónica. Además de bailes y eventos sociales que le dieron presencia en los diarios, protegieron y respaldaron a sus agremiados frente al

turbulento mercado de trabajo al que eran arrojados tanto músicos populares y tradicionales, como los nerviosos egresados y alumnos del CONSERVATORIO cuyos nombres a veces alcanzamos a localizar.

De tal forma, no sólo una plantilla de músicos capacitados, sino también un sistema funcional de contratación y de relativa protección laboral por parte de la «simpática sociedad filarmónica de obreros mexicanos» (*El Diario*, vie 3.10.13 : 8), apoyaba la labor del atrilista en el nuevo espacio orquestal de los cines; espacio recién inaugurado después de 1912 con los citados *Stabat Mater*, pero sobre todo después de las presentaciones de *Quo Vadis?*.

Sabemos que GRANAT fue transformando el SALÓN ROJO a través de múltiples remodelaciones y adaptaciones. La recurrencia y complejidad de sus eventos musicales se vio beneficiada después de la serie de remodelaciones en el local de Bolívar y Plateros entre 1911 y 1913. En principio, la instalación de una escalera eléctrica que comunicaba dos de los tres pisos del inmueble, la primera en el país, llamó la atención de los capitalinos. GRANAT hizo sumamente habitual el concierto "vocal e instrumental", que definitivamente no acompañaba a las películas, sino que obedecía a las reglas de espectáculo de variedades de formas muy particulares. El SALÓN ROJO se convertía en una suerte de fiesta privada, tal como hubiera sucedido en una casa adinerada con muchas habituaciones. A la par de las funciones de cine como los mejores espectáculos de variedades a la manera del ALCÁZAR y el CINEMATÓGRAFO CINE-CLUB , «el Rojo» ofreció espectáculos musicales muy variados y aptos para distintos estratos sociales aunque sus costos de admisión no reflejaran necesariamente lo mismo, es decir, que el costo de sus admisiones no eran necesariamente populares; otras diversiones públicas e incluso otros recintos cinematográficos debieron costar mucho menos. La remodelación permitía el acceso cómodo a cualquiera de sus tres pisos, en los cuales se presentaban distintas agrupaciones simultáneamente. Como este tipo de apariciones mantuvieron prácticamente el mismo formato entre la primera

mitad de la década de los diez, el testimonio que deja el tenor MARIO TALAVERA, joven tenor y estudiante del CONSERVATORIO NACIONAL de nombre recurrente en los programas de moda, describe «*el Rojo*» como un local:

> «[…] dividido nada menos que en tres salas de proyecciones cinematográficas y un enorme hall con aspecto de una especie de grutas, con espejos en que se veían grotescas las figuras de los concurrentes; asimismo tenía la primera escalera eléctrica habida en México y que conducía del segundo al tercer piso. Todo él, como el segundo, con excepción de las salas de proyecciones, con mesas y bancos de cemento, pintados de color verde, simulando troncos de árboles, en donde se instalaba el numeroso público asistente, para comer y tomar chocolate, pasteles, sándwiches, refrescos y helados. Amenizaba desde el centro del hall, el quinteto del maestro Luis G. Saloma, con un grupo de artistas que los domingos y días festivos cantábamos selecciones de óperas, así como una fracción de la Banda de Policía instalada en el tercer piso bajo la dirección del maestro Velino M. Preza.» [Talavera, 1931 : 105]

Pese a que los personajes aquí mencionados serían mejor entendidos a través de una inspección onomástica más detallada, que sirva esta imagen para recorrer el otoño de 1913 en un SALÓN ROJO "nuevecito".

Al menos en la publicidad, los llamados conciertos vocales e instrumentales tenían un carácter aristocrático. Como sabemos, la ópera perdía adeptos y el cinematógrafo con su nuevo carácter aristocrático que ya incluía la orquesta del Conservatorio entre sus deferentes, era el principal beneficiado con programaciones musicales cada vez más nutridas en el lugar. En más de una ocasión, el cartel de concertistas del SALÓN ROJO significó la primera atracción, complementada por el consabido espectáculo de vistas que los asistentes podían presenciar a voluntad al ingresar a las salas y no al revés.

Se puede encontrar publicidad pagada en los diarios, como ésta:

> «Todo México selecto se ha dado cita hoy en el aristocrático "Salón Rojo" [...] El concierto vocal e instrumental se ha formado con las más bellas páginas de "Rigoletto", "Aída", "Hugonotes", "Lakmé", "Romeo y Julieta", "Lucía de Lammermoor" y "Pagliacci", interpretadas por los celebrados cantantes señoritas Abaunza, Navarrete, Carrasco y García Naranjo, y señores Ignacio Navarrete, David Silva, que hace su debut y el popular canzonettista Felipe Llera, así como el Sexteto Amaya, la Típica Lerdo y la Banda de Artillería. Todas las vistas que se exhibirán son de gran atractivo.» (*El Imparcial*, dom 16.11.13 : 9)

Los nombres que aparecen en este anuncio, pueden encontrarse en los programas de concierto en el *Conservatorio Nacional,* en los organizados todos los martes en la terraza del *Palacio de Hierro*, e incluso amenizando al lado de un pequeño ensamble las noches de los cafés citadinos.

Pero lo más importante es que estos músicos también cantaban como solistas en óperas y zarzuelas, con compañías nacionales o extranjeras. Así, los beneficios de tener más espectáculos musicales en un cine, se reflejaban en la preferencia de los espectadores, las ganancias de los empresarios y los salarios de los músicos en nuevas fuentes de trabajo. Por primera vez, el cine conectaba los intereses de las clases acomodadas y de los habitantes de las galerías en los cines, o "gayola". Si bien es cierto que muchos espectadores que no tenían forma de costear una entrada a los grandes teatros podían sin mayor esfuerzo escuchar *bel canto* en el cine, y muy probablemente en el café, no debemos precipitar conclusiones creyendo que todos los cines eran para todos; finalmente las clases más aporreadas en lo económico siguieron sin poder costear entradas al SALÓN ROJO, El TEATRO HIDALGO o el LÍRICO. Para ellos estaban diseñados otros cines que por el momento no competen a nuestra investigación y desafortunadamente tampoco sus músicos. Justo así es como se benefició la conquista de los públicos «aristocráticos», nuevos y asiduos asistentes al cinematógrafo por razones diversas, pero sobre todo, como resultado de la intersección que

provocaron los exhibidores, entre públicos del *bel canto* y los espectadores cinematográficos.

En el anuncio antes citado, escogido entre tantos en la programación del SALÓN ROJO, no sólo se menciona música del repertorio de *Conservatorio*, sino también música ejecutada por bandas. Las *bandas de alientos*, de *Artillería* o de *Policía*, acostumbraban dar conciertos en las plazas públicas como lo venían haciendo desde el siglo anterior, algunos días de la semana; «el Rojo» las aprovechaba para enriquecer la oferta musical en sus instalaciones dándoles alguna remuneración que aunque seguramente no muy copiosa, era constante. La constancia jugaba aquí un papel definitivo[51].

Finalmente, en ese mismo anuncio encontramos a la orquesta típica, que logró hacerse un espacio ejemplar en los espectáculos para las clases acomodadas, que antes consumían música de salón en manos de compositores y pianistas del siglo XIX.

Con toda esta oferta alterna a las formas tradicionales de concierto, ópera o zarzuela, se generó una migración de atrilistas y solistas al espectáculo multidisciplinario de los cines de lujo, ya que el formato habría de copiarse en otros cines además del SALÓN ROJO. A medida que exploremos el resto de los acontecimientos cinematográficos de 1913, encontraremos precisiones para este proceso tendientes a la flexibilización del binomio orquesta y sala de concierto.

---

[51] Para los empresarios, las bandas de alientos adscritas a alguna agrupación, representaban menos problemas, ya que como hemos dicho antes, éstas son organizaciones musicales subvencionadas.

5.2.2 En el cine lo tenían todo.

En todo esto, no hemos prestado atención a lo que sucedía con la ópera. El testimonio de los cronistas da cuenta de una presencia cada vez menos frecuente en las carteleras, en beneficio de nuevas obras de autores extranjeros y reestrenos de autores

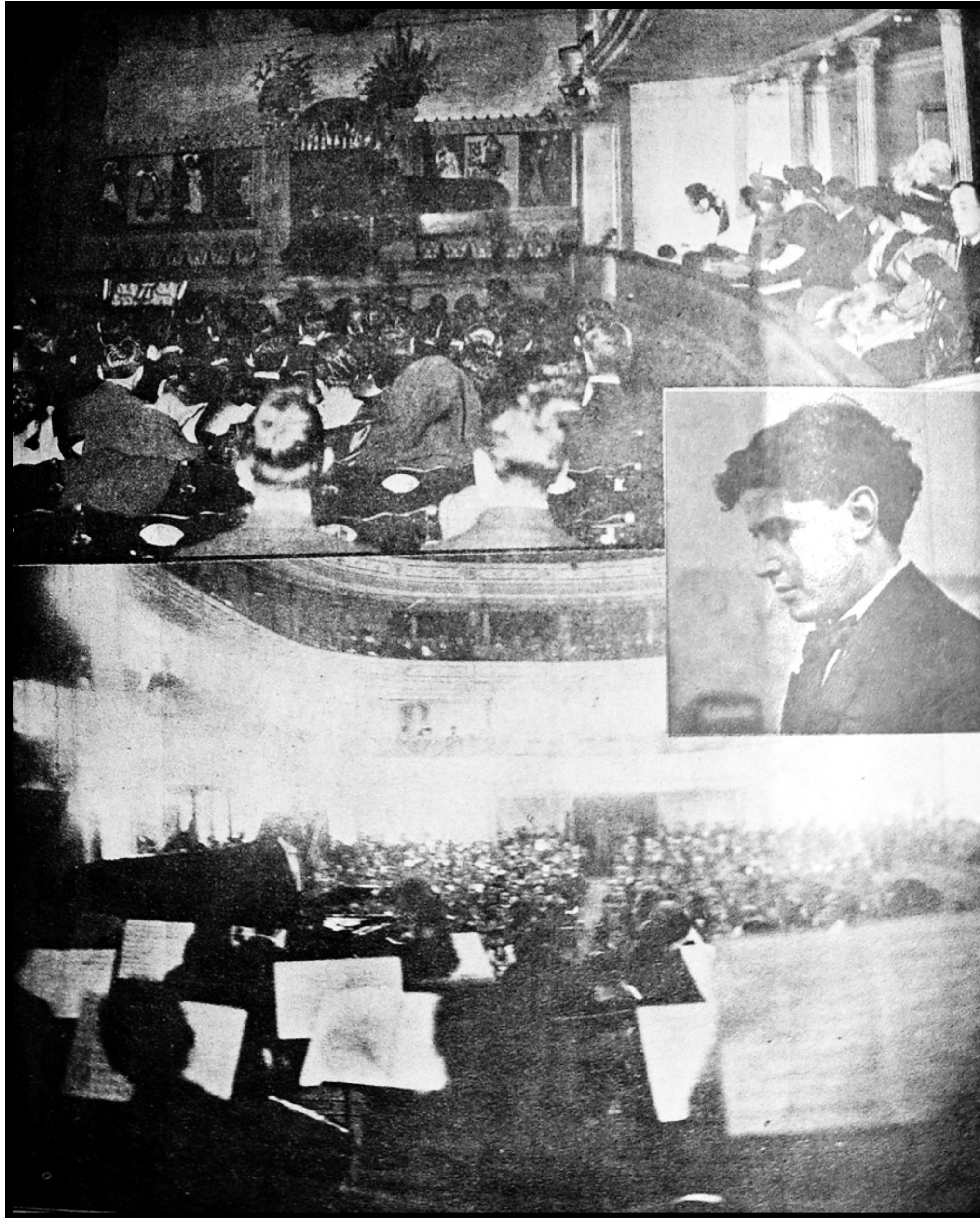


Ilustración 5.1: El medio de la crisis de compositores mexicanos, el estreno de obras de «Maestro Ponce» ya no era novedad sin éxito asegurado. (Fuente: Mëxico ilustrado, 1913 Nr. 12)

nacionales dentro del género chico.

Sobre esto es importante mencionar que, si bien la presentación de opereta, zarzuela y teatro frívolo había superado por mucho a la de ópera, la producción de compositores nacionales estaba ausente. Es difícil especular sobre el destino del quehacer compositivo para las diversiones públicas en México, ya que hay pocos parámetros historiográficos. Incluso, no he localizado en estas fechas estrenos de compositores en el *Conservatorio*, salvo de maestros como MANUEL M. PONCE, y de quien cualquier estreno ya no era novedad sino éxito asegurado. Podría existir un factor que los cronistas y críticos de la época no pudieron ver: el público estaba de diversas formas, conectado con la temática y características de las obras del género chico ya circulantes, en un país en el que cualquier cuestionamiento de demasiada vigencia, implicaba dejar de ir "a la segura" para los empresarios, el público y la consecuente aceptación de las corrientes armadas. Algunos géneros chicos en la ciudad de México, tuvieron que luchar para defender una de sus características principales, su actualidad.

Entre la opereta, la zarzuela y la sala de cine como nuevo espacio avalado para el músico académico, estaba la vida de un atrilista para quien era absolutamente intrascendente que en el cine se pagara menos por escucharlo que en los teatros de lujo. Él o ella tenían que subsistir. Antes de entrar en materia y describir los casos consecuentes a QUO VADIS? del ejercicio de los intérpretes y orquestas en las salas de cine, hagamos algunas consideraciones y recuentos:

- 𝄋 A raíz de los acontecimientos de la semana santa de 1912, la actividad concertística se abrió paso en los espacios cinematográficos. Los músicos del *Conservatorio* acudieron sin prejuicios a la convocatoria de los empresarios de espectáculos (en primer lugar, los del SALÓN ROJO). Conscientes de ello o no, permitieron que sus nombres en la publicidad, se convirtieran en argumentos de venta tal como sucedía en la ópera, la zarzuela y la opereta.

- Es un hecho que pianistas e instrumentistas con formación académica, ya frecuentaban la sala de cine a través de la musicalización en condiciones de anonimato; al menos lo suficientemente anónimos como para hacer imposible su documentación.

- Extrapolando la historia de los musicalizadores de cine en los años veinte, que por testimonios nos es de una u otra forma más asequible, es absolutamente posible que algunos cantantes hayan alternado también con las exhibiciones cinematográficas anteriores a la década de los diez, sin embargo, en su mayoría, su anonimato es idéntico al de los instrumentistas y por lo tanto inmemorable.

- En 1913 como nunca antes, las salas de cine de primera se convirtieron en centros de diversión fundados alrededor de la música y el cine; un estudio que contrastara datos estadísticos de asistencia a las salas de cine, con la afluencia de públicos a espectáculos musicales en teatros especializados, validaría la hipótesis de que el éxito rotundo de *Quo Vadis?* "musicado" por la orquesta del *Conservatorio* legitimó la interacción de los atrilistas académicos en estos trabajos.

¿Cuán interesados estuvieron a nivel personal todos esos músicos convocados para ocasiones especiales en el SALÓN ROJO? ¿Qué pudieron haber hecho reunidos en un centro de espectáculos como ese, cuando a su relativa disposición estaban proyecciones cinematográficas diarias? Lo que es casi seguro, es que el interés por gestionar un diálogo entre su propio oficio y las imágenes en movimiento, no fue una prioridad; o al menos, no estuvo en las mentes de productores y empresarios de espectáculos como para que podamos enterarnos sin tener las partituras en la mano.

- 1913 es momento en el que el nombre de un cantante de ópera y zarzuela puede atraer públicos al lobby del salón de cine, pero todavía no puede publicitar el estreno de una película.

El Salón Rojo estaba decidido a seguir importando superproducciones que redituaran como *Quo Vadis?*. La apuesta era segura y la producción italiana contaba con varias películas con éxitos comprobados en Europa en los últimos 7 años, que además representaban las obras más costosas de la cinematografía de la época. Sólo producciones no exhibidas de inmediato en México como *Judith of Bethulia* del estadounidense David W. Griffith, pudieron haber logrado tal grandeza visual, para quedar bajo la sombra de las obras italianas, pioneras en el género.

Sólo unos meses después del estreno de *Quo Vadis?*, el Salón Rojo adquirió los derechos de exclusividad para la cinta *Marco Antonio y Cleopatra*, también del realizador Enrico Guazzoni, y adquirida muy probablemente por trato directo con la distribución europea. La copia que se exhibió en México debió ser la de 11 rollos, en lugar de la que posteriormente se estrenó en Estados Unidos en 1914 de sólo 8 (Catálogo LcMarc, según información de la Biblioteca del Congreso, E.U.; fecha: 03.07.02, http://lcmarc.dra.com/lcmarc/ACT-1067).

5.3 Sigue el largometraje italiano en carteleras.

5.3.1 " *Marco Antonio y Cleopatra*".

En la segunda semana de noviembre, comienzan a aparecer líneas dentro de la publicidad que anuncian la adquisición de dos películas: la «patética» *El Ave María* de SCHUBERT y la «majestuosa» Marco *Antonio y Cleopatra* (ó «*Cleopatra y Marco Antonio* [sic]» como es referida por alguna publicidad de la época), esta última de la casa CINES de Roma, para «su próximo estreno» (*El Imparcial*, vie 14.11.13 :7). Los anuncios coexistieron con la publicidad para las funciones diarias de obras de MAX LINDER, y la acostumbrada dosis de vistas cortas / documentales, de distintas procedencias. Con absoluta periodicidad continuaron también los conciertos vocales e instrumentales ajenos a las películas, a cargo de los artistas de costumbre, y se incluye en la programación a ensambles de cámara como el sexteto AMAYA, de evidente formación académica.



Ilustración 5.2: Primer anuncio de Marco Antoni y Cleopatra, en anunciar la aparición de la orquesta integrada por PROFESORES DEL CONSERVATORIO. (Fuente: Imparcial, 1913)

Las estrategias del SALÓN ROJO se perfeccionan, y su empresario lo prueba desde el miércoles 19 «haciendo un especial llamamiento a la prensa de esta capital, para la que se dará una exhibición, a fin de que emita su juicio, sobre tan maravillosa creación, cuyo éxito ha pregonado la prensa europea.» (*El Imparcial*, mie 19.11.13 :7)

Los diarios de principal circulación a saber, *El Imparcial* y *El Independiente*, mostraron anuncios varios días de esa semana advirtiendo el acontecimiento. Ambas películas eran publicitadas como «film d'art» (término que explicamos en el segundo capítulo), y sólo el viernes 21 de noviembre, la publicidad focaliza en la película *Ave María de Schubert* por ser el día de su estreno. Aunque los propios empresarios vitorean este largometraje, la ausencia de regodeos en los anuncios de los días posteriores, hablan más bien de un estreno que pasó inadvertido en comparación con lo que se avecinaba con *Marco Antonio y Cleopatra*. No he podido localizar alguna forma de musicalización para la función; es probable que no la haya habido, y eso haría suponer que la película no esperaba tener grandes resultados. Recordemos que desde *Quo Vadis?* el formato de exhibición es contundente.

Llegó el lunes esperado y no hubo evidencias que la función de prensa para *Marco Antonio y Cleopatra* haya contado con musicalización simultánea. Los músicos sí estaban en el Salón aquel día, pues "amenizaron" los intermedios de las funciones habituales en las otras salas del local con el «reglamentario concierto instrumental» (*El Imparcial* lun 24.11.13 : 7), pero nadie se ocupó al menos por anunciar su participación en lo que sería más tarde una película revelación para la capital.

La dinámica de la prensa capitalina todavía es parsimoniosa y los primeros comentarios aparecieron varios días después. Una inserción pagada por los empresarios del salón, deja asomar una confianza que no se había visto las semanas anteriores, con anuncios que se desviven en elogios, y aportan un dato inesperado:

> «Un prodigio, una maravilla, una obra artística de grandeza incomparable, así fue calificada la grandiosa película *"Marco Antonio y Cleopatra"* que hoy se estrena al ser presentada en exhibición privada a más distinguidas personalidades de la política, arte, ciencia e intelectualidad mexicana. Cada cuadro era recibido con un murmullo de admiración y desde la segunda a la última parte las oraciones fueron continuadas. Esta obra maestra de la *Casa "Cines"* de Roma, se exhibirá por muy pocos días en la planta alta del *Salón Rojo*, a donde la permanencia voluntaria costará un peso por persona.
> Para esta exhibición solemne, cuenta la empresa con una gran orquesta integrada por señores profesores del *Conservatorio Nacional de Música*.
> En la planta baja gran variedad de interesantes películas a los precios de costumbre: 25 centavos tanda y 35 tiempo libre.» (*El Imparcial* mie 26.11.13 :7)

El inesperado anuncio de una función musicalizada con orquesta de profesores, nos da nuevo materia para la especulación; distintas publicaciones de la época, a saber *El Imparcial*, *México ilustrado* y *Multicolor*, van despejando las incógnitas: La orquesta estaba dirigida por el maestro ALBERTO ANAYA. Hasta donde podemos imaginar, y a reserva de explorar en los archivos del CONSERVATORIO NACIONAL en busca de las actividades que desempeñó en esta institución, su experiencia como director de orquesta no era la de los directores que precedían la *Orquesta del Conservatorio*, por el sencillo hecho de que no había muchas más orquestas sinfónicas que dirigir; en principio es importante en la lectura de la prensa y crítica de la época, que se establezcan claras diferencias entre « *La orquesta del Conservatorio» y «una orquesta integrada por señores profesores del Conservatorio Nacional de Música* » que comienzan con sus directores. Lo más probable es que como sucedió con RAFAEL TELLO en el *Stabat Mater* de marzo de 1912, el salón cinematográfico encomendó al músico la organización de la orquesta; cosa nada difícil, porque como ya mencionamos, México estaba lleno de intérpretes capaces de tocar la duración completa de una película gracias a los formatos de la ópera, zarzuela y demás géneros a los que estaban acostumbrados. Once rollos de duración no serían problema.

Sobre qué se escuchó dirigir a ANAYA en la función, la composición original es la más remota de las posibilidades, en principio por los cortos tiempos de preproducción de los eventos que en apariencia estipulaban los exhibidores, y por otro lado a la omisión de un detalle así en los anuncios, que, de haberse llevado a cabo, ocuparía en los anuncios un lugar equiparable al de la interacción de la orquesta con la película. Finalmente, no hay muestra de que ANAYA haya compuesto obras orquestales estrenadas en México en aquellos años, y es difícil que lo haya hecho para la película. Lo que fue posible gracias al amplio repertorio de los músicos, es que se haya ejecutado una compilación de fragmentos de música a la manera en que fue hecha para *Quo Vadis?* y que describimos en el capítulo anterior. En el REGISTRO PÚBLICO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL no figura alguna obra autorada por Anaya, así que para nosotros, el valor del estreno de *Marco Antonio y Cleopatra*, fue dotar una exhibición musicalizada con orquesta de una campaña publicitaria sin precedentes, que colocó la musicalización con orquesta en la atención del público.

Los principales argumentos publicitarios fueron (con probable semejanza a la publicidad generada por la propia casa CINES):

- El presunto millón de francos que había costado su realización.
- Los presuntos $50,000 que había pagado el empresario por su exclusividad (*El Imparcial*, mie 26.11.13 : 8).
- Muchos adjetivos sobre su perfecta realización y grandeza.
- Y aunque no en el estreno pero sí algunos días después, un anuncio: «*una magnífica orquesta hábilmente dirigida por el maestro Alberto Anaya e integrada por profesores del Conservatorio [, que] realza los encantos de esta obra maestra*.» (*El Imparcial*, jue 27.11.13 : 4)

Los encargados de la exhibición pagaron anuncios de media plana en los diarios, con imágenes de la película dotando a *Marco Antonio y Cleopatra* de un tipo de publicidad impresa nunca vista antes para un estreno cinematográfico en la capital. Pero dentro de la magnitud atípica de dicha campaña, existen detalles clave para nuestra exploración: ocupando un lugar importante en la distribución de elementos gráficos dentro de algunos anuncios impresos de la película, destacan las leyendas alusivas a la musicalización con gran orquesta. Una vez más es imposible determinar a qué se refiere el exhibidor cuando habla de la música que "realza" los encantos de una película; por lo tanto nos limitaremos a leer en esto un respeto al menos, por la presencia de los músicos de orquesta DENTRO de la sala de cine. En el primer anuncio, encontramos la musicalización de Anaya en un lugar preponderante.

La orquesta de Anaya «*ejecuta una deliciosa música de perfecto acuerdo con las interesantísimas escenas que desarrollan esta grandiosa tragedia histórica*.» (*El Imparcial*, vie 28.11.13 : 7) Música adaptada o compilada sin duda alguna.

Por otra parte, las exhibiciones durante la primera semana, fueron tan periódicas como en *Quo Vadis?,* pero en este caso, la participación de la orquesta sí fue anunciada para la mayoría de ellas, incluso en los días en que fueron programadas tres funciones. La publicidad oscila entre anuncios sumamente vistosos, con imágenes nuevas de la película e inserciones mínimas pero efectivas. El gusto y representatividad de la orquesta sólo vería su éxito en los primeros días de la exhibición, ya que a partir del anuncio del sábado 29 de noviembre los elementos del diseño de la publicidad tienen una relación muy parecida a los primeros anuncios, pero se ha omitido cualquier información relacionada con su musicalización.

¿Hasta qué punto es trascendente el hecho de que en la publicidad deje de aparecer el mencionado acompañamiento musical? Hay tres ejes sobre los cuales se puede tratar el fenómeno:

- La práctica tan habitual de la musicalización en vivo, provocó que el formato de gran orquesta se volviera cotidiano después de dos grandes producciones.

- Que la orquesta haya sido utilizada sólo a gusto del exhibidor como argumento de venta cuando fue necesario.

- Que al público le daba igual asistir a una función musicalizada con orquesta o con un solista o sin música.

Hay pocas herramientas para discernir por ahora. Se requiere el acceso al archivo del *Conservatorio* y un tiempo de minuciosa investigación en el archivo muerto de la *Secretaría de Educación Pública*, para encontrar contratos y nóminas que despejen la incógnita sobre cuántas veces ejecutaba la orquesta a la semana, en cuántas funciones, si se pagaban ensayos, etc. Por lo pronto, nada podemos especular más allá que, para vender cada función, anunciar a la orquesta no fue necesario.

La iniciativa de atender al menos un poco más a la música relacionada con las imágenes en movimiento, no necesariamente viene de los empresarios. El cine italiano en México no sólo estaba alterando la manera en que los públicos presenciaban una función de cine, sintetizando dos discursos, el sonoro y el visual, para generar un tercero. Era evidente que entre los espectadores habría ensayistas mexicanos que siguiendo los pasos de la prensa extranjera promoverían el nacimiento de la prensa especializada en el espectáculo cinematográfico.

Como hemos revisado en el capítulo de introducción, autores como el Dr. Aurelio De los Reyes, Angel Miquel y también Manuel González Casanova han abordado el nacimiento de la crítica cinematográfica en México. Para efectos de nuestra revisión, basta con mencionar que algunas de las primeras manifestaciones provinieron de

críticos de teatro, irónicamente uno de los espectáculos desplazados en audiencias por el cinematógrafo. Cronistas de teatro como MANUEL HARO, incluyen los espectáculos cinematográficos entre sus temas de interés de manera cada vez más recurrente.

5.3.2 La crítica especializada y la música.

En los semanarios con columnas especializadas, y de mano de plumas más críticas, surgían opiniones fundamentadas que comentaban estas presentaciones con mucha menos vehemencia y sin la polaridad de los exhibidores.

No solo eran cronistas de teatro, también de ópera y zarzuela quienes hablaron de *Marco Antonio y Cleopatra*; con un juicio heredado de un tipo de prensa que en México ya tenía algunos años en desarrollo. Principalmente en los semanarios, algunos autores que solían elogiar o condenar a compañías, actores y cantantes operísticos con algo de fundamentación estética y técnica, revisaron el fenómeno

Por ejemplo, el semanario *Multicolor* dedica su columna "Teatralerías y armas al hombro", a cargo de dos desorbitados pero acuciosos autores que firmaban tras los pseudónimos CHUPATINTAS y FRAY LOCURAS, al seguimiento de cantantes, músicos y actores por los escenarios capitalinos. Se habla aquí de aquellas eclécticas exhibiciones entre funciones de cine, con *bel canto* y ópera como intermedios:

> «[…] Pero amigos míos, entre la momia musical de Donizetti, excelentemente cantada por María Luisa de la Fraga, y el eléctrico suicidio de Petronio, amenizado con un vals de la época feliz de «Sobre las olas » es mil veces preferible lo primero. […] díganlo si no las señortas de la Fraga y Abaunza a las que tan ruidosas ovaciones prodigó ese público hoy desdeñoso y frío que concurre al «Cine Palacio» a reir las gansadas de Max Linder y "Sánchez". […] pongo punto final a la "filípica" porque noto que me voy subiendo de tono y la indignación no sienta bien en un carácter superficial, frívolo como lo es el mío.» (*Multicolor* 13.11.13 : s/n)

CHUPATINTAS siempre ha visto con cierto desprecio al público cinéfilo, que marginalmente ovaciona a grandes intérpretes. De esta cita obtenemos algunas observaciones: la crítica, o al menos CHUPATINTAS, ya se había adjudicado un criterio para juzgar adecuada o no la ejecución de una orquesta frente a la pantalla; para que la música de *Marco Antonio y Cleopatra* fuera bien recibida, tuvo que evitar el uso indiscriminado de repertorios (e.g. "Sobre las Olas"); la otra opción, es que ANAYA haya compuesto toda esa música, cosa poco habitual en la época en todo el mundo, salvo las notables excepciones que hemos referido antes como CAMILLE SAINT-SAËNZ y otros (ver sección) y que por otro lado resultaban onerosa en tiempo para los compositores. La última es que la partitura haya sido compuesta en otro lado, pero hasta ahora no puedo corroborar el hecho de que *Marco Antonio y Cleopatra* haya viajado con su partitura a México. Al menos estilísticamente, el collage era una solución viable para atender los cambios de carácter al ejecutar fragmentos de obras contra imagen. Los cambios de carácter y fuerza de las secuencias en la obra de *Guazzoni*, si bien no son sorpresivos por la extensión de sus secuencias, sí plantean grandes clímax narrativos. Con una compilación preparada en poco tiempo, no hubiera sido posible lograr un seguimiento tal de la línea dramática con música simultáneamente tocada por un ensamble o pequeña orquesta. Sin embargo, no nos debe extrañar que el valioso esfuerzo de ANAYA no haya sido del todo apreciado por los músicos y críticos que quizás esperaban un drama operístico italiano.

CHUPATINTAS por su parte, valora la película como cualquier otra creación dramática como las que solía recomendar:

> «Y hablando de todo un poco ¿Ustedes han visto la película *Marco Antonio y Cleopatra* que se exhibe en el "Rojo?" El que no la haya visto ha cometido un pecado mortal [...] Os lo dice un enemigo declarado de la "permanencia voluntaria" y casi, casi del cine por aquello de la "oscuridad" de que tanto hemos hablado en otra ocasión.» (*El Multicolor*, nov 4.12.13, año 111, Núm 131: s/n)

MANUEL HARO también escribe para *La Semana Ilustrada*, una reseña (localizada por el investigador Ángel Miquel) sobre el estreno de *Marco Antonio y Cleopatra*, en la que elogia la presentación, pero poco se refiere a la música. Ese mismo 15 de julio, celebró la fidelidad histórica y de adaptación de la novela de SIENKIEWICKZ *Quo Vadis?* en un artículo. Aplaudió además la «bella música que la orquesta del Conservatorio» interpretó durante las proyecciones, mientras que para la música de *Marco Antonio y Cleopatra*, no hubo más que una mención.

Hay que recordar que la orquesta que tocó para *Quo Vadis?* es la orquesta del Conservatorio, mientras que la orquesta de *Marco Antonio y Cleopatra*, fue una orquesta reunida por Anaya con músicos del Conservatorio, y que quizás no recibió tal apoyo de las instituciones, incluidos los diarios.

Con la todavía exigua crítica especializada, la prensa es desigual y hay pocos puntos de referencia para que nosotros podamos estudiar la música a partir de su recepción. Sin embargo, muchos menos puntos de referencia tenía la crítica de la época, en el caso de una práctica musical no consuetudinaria de estos espectáculos. El recorrido hemerográfico detallado a través de 1913 indica que ningún crítico en las publicaciones de circulación importante en la ciudad, se dio a la tarea de comprender el fenómeno. Ésta, por difícil que parezca, tampoco es una responsabilidad que deba adjudicarse a los críticos. Hoy en día la música en el cine, que es música cine-

matográfica es algo tan cotidiano, que es difícil imaginar que para un habitante de 1913 en la ciudad de México, debió ser algo en un principio difícil de aquilatar.

Sólo una nota periodística antes expuesta, no da clave que la música para *Marco Antonio y Cleopatra* fue cinematográfica, al corresponder con las imágenes; todavía hoy nos llena de desconcierto todo lo que fue ignorada por la prensa, si era a penas la segunda vez que se veía una gran orquesta (no típica, ni banda militar ni ensamble) seguir los acontecimientos en pantalla; quizás los públicos ya estaban habituados a ver a la orquesta ejecutando en la ópera, la zarzuela y el teatro frívolo.

Al cabo de unos días, la musicalización dejó de mencionarse en la publicidad; la mención de aspectos musicales en el formato de los anuncios se vuelve al antiguo modelo del SALÓN ROJO:

> « […] El domingo habrá matinée de las 10:45 a la 1 p.m. Debuta el domingo Alberto R. López, tenor […] » (Imparcial sáb 29.11.13 : 7)

que se complementa el día siguiente con:

> « Hoy, tarde y noche de 3 a 12 p.m. Puntosos [sic] Festivales. Grandioso concierto vocal e instrumental en el que tomarán parte los siempre aplaudidos artistas gala del Arte Nacional: Sritas. Soledad Abaunza, Adda Navarrete Carrasco, Carmen G. Cornejo y los Sres. Alberto R. López (notable tenor que hoy debuta), Ignacio Navarrete, David Silva, Alejandro Panciera y el popular canzonettista Felipe Llera. Las notables agrupaciones musicales Sexteto Amaya [sic], Banda de Artillería y Típica Lerdo, rivalizarán entre sí con sus audiciones […] » (Imparcial, Dom 30.11.13: 5)

No hay más información posterior sobre la música de *Marco Antonio y Cleopatra*; sólo destaca la rebaja en el costo de la admisión: de $1 (un peso) a 50 centavos en las funciones de 3 a 12 p.m. en las funciones consecuentes. Por la cantidad de músicos

en el concierto vocal e instrumental que se efectuaba FUERA de las salas de exhibición cinematográfica, pero dentro del local del SALÓN ROJO, no se puede afirmar ni negar que *Marco Antonio y Cleopatra* estuvieran acompañados siempre.

Las posibles respuestas pueden ser, reitero una vez más: 1) no hubo música salvo en las primeras funciones, ó 2) a los empresarios no les interesaba publicitarla, porque no tenía una gran significación en los públicos, o ya bien porque la orquesta había servido en un principio para atraer espectadores que desde ese momento publicitaban de boca en boca la función.

La publicidad continúa así en los siguientes días: la función de *Marco Antonio y Cleopatra* se cobra a $1, y sólo en el resto de las funciones en la planta baja, a 20 y 25 centavos, donde se exhibirán «*otras joyas cinematográficas […] engalanando el programa selectas audiciones musicales.*» (*El Imparcial*. Lun 1/11/13: 9), siguiendo el formato de espectáculo de variedades tan característico y no necesariamente la ejecución contra imagen. Sólo una ocasión, el martes de esa semana, se anuncian las últimas funciones de la película (llano argumento de venta), y se incluye en un anuncio a siete columnas la frase «Magnífica Orquesta». El seguimiento de la orquesta conforme pasa el tiempo se hace cada vez más difícil a través de la prensa.

A partir del jueves las funciones de *Marco Antonio y Cleopatra* se redujeron a 2; y casi es evidente que no contaron con la orquesta ya que, en los mismos anuncios se celebra únicamente la audición musical del primer piso. El precio de la película se mantuvo en $1.00 y el cartel de músicos para el programa de los domingos permaneció sin cambios.

Mientras el teatro ARBEU presentaba la ópera *Lakmé* de LEO DELIBES la segunda semana de diciembre, el SALÓN ROJO seguía exhibiendo en dos funciones *Marco Antonio y Cleopatra*, y pagando costosas inserciones de 7 columnas en los diarios principales.

Incluso en las páginas del periódico *El Independiente*, lugar no habitual para anunciarse. El SALÓN ROJO apoya la permanencia de la película en cartelera varias semanas después de su estreno, ya que «*sigue siendo éxito*» (*El Independiente*, mierc 10.12.13 : 4) Finalmente, el viernes de esa semana, se publicitan 3 funciones de la película, «acompañadas de una espléndida orquesta (*El Imparcial*, vie 12.12.13 : 5).

En conclusión, quizás esta intermitencia sí coloque a *Marco Antonio y Cleopatra*, a la orquesta de profesores y a Anaya en un eslabón histórico: la musicalización a gran orquesta de un largometraje se volvió, a partir de ésta película… una costumbre, pero sin datos para contrastar esta afirmación, por ahora sólo es una especulación esperanzada.

Quizás revisando las actividades en las que estaba involucrada la orquesta del Conservatorio podamos averiguar algunos datos: sin duda, las temporadas habían pasado por algunos cambios entre 1911 y 1913. Si bien se seguían presentando espectáculos, el clima de desconcierto después de la bonanza maderista se reflejó en la ausencia de actividades oficiales. La ópera seguía defendiendo sus presentaciones desde las trincheras del TEATRO COLÓN y el LÍRICO, aunque se nota un incremento en la programación y estrenos de zarzuelas y obras de género chico.

La situación de los músicos era límite en ese sentido, ya que cada vez más se veían obligados a interpretar en espacios de esparcimiento más que en salas de concierto. Por fortuna, el mercado de trabajo ausente estaba siendo suplido por el cine y la moda impuesta por el SALÓN ROJO.

5.3.3 "Los últimos días de Pompeya."

Al parecer el trabajo del SEXTETO AMAYA con el SALÓN ROJO, se terminó justo antes de las exhibiciones de la cinta de GAUZZONI; para dar paso a la AGRUPACIÓN ARTÍSTICA

SALOMA. Precedidos por LUIS SALOMA, el ensamble era un grupo de atrilistas de repertorio que tanto se presentaban en la sala de concierto como en el café, y cuyo nombre era muy sonado en diversos círculos musicales de la capital, según cuentan mis informantes. Hacía casi cuatro años, habían tocado en el *lobby* del local, pero seguramente mejores ofertas los habían distanciado del «*Rojo*». Sus ejecuciones ahí debieron, al igual que las de LOS AMAYA, haberse llevado a cabo fuera de las salas de exhibición, y a partir de la segunda semana de diciembre de 1913. *(El Imparcial, mar 16.12.13 : 10)*

Aunque las presuntas "últimas funciones" de *Marco Antonio y Cleopatra* sólo costaban 50 centavos, fue difícil contrarrestar el estreno repentino en el TEATRO HIDALGO, de *Los últimos días de Pompeya*, película también de producción italiana, que para los empresarios del Hidalgo representó un experimento de mercadotecnia similar al reciente del SALÓN ROJO. La fórmula de exhibición, musicalización y triunfo había sido descubierta, y finalmente, muchas fuentes de trabajo para los músicos se abrían a través de la competencia entre exhibidores.

Para su publicidad se copiaron las estrategias del SALÓN ROJO, y se alquilan grandes espacios en la prensa para anunciar con fotografías el estreno. Cabe mencionar que las inserciones del TEATRO HIDALGO en la prensa de mayor difusión no son tan numerosas como las inserciones localizadas en los semanarios. Al igual que en *Quo Vadis?* y *Marco Antonio y Cleopatra*, la publicidad cita testimonios de gobernantes como ALFONSO XIII y GEORGE V. y R. PONCAIRE, y por supuesto, desde la primera semana de diciembre, se anuncia que «*Esta grandiosa producción cinematográfica, será exhibida con acompañamiento especial de la Orquesta de Profesores del Conservatorio Nacional de Música […]* » en el Gran TEATRO HIDALGO. (*El Multicolor*, nov 4.12.13 Año 111, Núm 131: s/n)

El Hidalgo no enfatiza, salvo en contadas ocasiones la intervención de la orquesta formada por músicos del Conservatorio Nacional. La información sobre la música en vivo transcurre en una situación muy marginal dentro de la publicidad. Sólo accediendo a los archivos de cada uno de los salones cinematográficos, de existir todavía, podremos obtener datos sobre el salario que estos músicos percibían. De otra forma, es casi imposible adivinar porqué el interés de la publicidad salvo del Salón Rojo, se centraba en el hecho de que las funciones estarían musicalizadas en vivo por una orquesta. ¿Acaso no consumía la orquesta un altísimo porcentaje de la producción del espectáculo?

Las funciones de *Pompeya*, también costaron $1 peso, e incluso, los empresarios del Hidalgo hicieron algo que el Salón Rojo no, la venta de plateas con seis asientos por $6 pesos, además de la luneta y la admisión general de 30 centavos. El estreno, según lo relata un tendencioso anuncio del correo de espectáculos de *El Imparcial,* contó con un lleno total y la interesada presencia del abolengo capitalino. Los boletos se fueron agotando al grado que el segundo día de exhibición se abrieron los dos accesos del teatro que daban a calles distintas, cosa poco habitual, para evitar aglomeraciones. Seguramente Navascúes y Camus, distribuidores a cargo, sabían lo que estaban haciendo: decenas de pequeños anuncios poblaban diarios y revistas; por cierto, ninguno mencionaba a la orquesta.

Seguramente El Salón Rojo padeció esta competencia, pues no estuvo listo para una exhibición tan ambiciosa como la del Hidalgo. A menudo el «Rojo» omitió su publicidad en diarios de gran circulación, con tal de competir en los mismos diarios en que se anunciaba el Hidalgo con inserciones pagadas. El miércoles 17 de diciembre, una gacetilla exalta el éxito de «*Cleopatra [sic]*» (*Marco Antonio y Cleopatra*), sin mencionar la música. Se hace especial énfasis en su naturaleza de "film d'art", da-

to que antes fue subrayado como argumento de venta. (Mie 17.12.13: 7) Su exhibición se mantuvo hasta el 28 de diciembre. (*El Imparcial* dom 14. 11.13)

Es casi seguro que la música que interpretó la orquesta formada ex profeso para *Los últimos días de Pompeya* (que por el corto tiempo pudo integrarse por algunos de los músicos que tocaron en el SALÓN ROJO para *Marco Antonio y Cleopatra*), tuviera que sonar en un teatro y no en el otro. Pudo haber sucedido que la orquesta estuviera tocando en el Hidalgo mientras la cinta se exhibía en silencio en el SALÓN ROJO. Lo que seguramente no se alteró en "el Rojo", fueron los conciertos vocal e instrumentales con la Sritas. ABAUNZA, ADDA NAVARRETE, CARRASCO, CARMEN GARCÍA CARNERO Y LOS SRES. IGNACIO NAVARRETE, DAVID SILVA y FELIPE LLERA; junto con la ORQUESTA TÍPICA DE LERDO DE TEJADA alternando con la BANDA DE ARTILLERÍA (*El Imparcial*, dom 14.12.13).

El SALÓN ROJO continuó con sus conciertos hasta fines de año, mientras CAMUS exhibía los 2500 metros y 8 partes de *Los últimos días de Pompeya*, atrayendo a muchísimo espectadores.

5.3.4 ¿Habrá tantos toros como toreros?

Debo expresar un gusto especial por la columna *Teatralerías y armas al hombro*, de la cual citaré un par de párrafos referentes al abandono de la ópera. CHUPATINTAS escribe:

> «Que aquí ante todo y sobre todos somos esclavos de lo "dernier" de lo "chic" y en resumen, el asistir a estas alturas y con el frío que hace, a una representación de "Lucía" o "Bohemia" es cursi. En cambio, el "cinema" con sus "Quo Vadis?" "Cleopatra" y "Waterloo" es distinguido, elegante…Porque el abandono en que el público "selecto" tiene al Arbeu no se debe más que a eso[…]» (*Multicolor* 13/11/13: s/n)

Pero su colega en la columna, FRAY LOCURAS, deja a un lado el sarcasmo y se preocupa por otros enemigos de la ópera:

> «Las empresas que actualmente explotan el llamado "género chico" en los teatros Principal, Lírico, Colón, Alcázar, Hidalgo y Apolo, no sólo no rechazan las almas del país, sino que no hacen otra cosa más que solicitarlas inútilmente» (*El Multicolor*, 27.11.13, Año 111, Núm 1130 : s/n)

No son en vano sus comentarios. Los músicos de la segunda mitad de 1913, están absortos en las diversiones públicas y no en las salas de concierto de la tradición europea. El CONSERVATORIO NACIONAL había reaccionado sensiblemente desde la primera década del siglo con sus programas de estudio, y los resultados cada vez eran más claros, quizás no con ejemplo palpables de habilidades aprendidas ahí y después aplicadas en los espectáculos, pero al menos en la mirada deferente que tuvo la institución para con el trabajo variado de sus egresados. Una buena muestra es la mencionada temporada de *Los últimos días de Pompeya* en el Hidalgo, la más larga jamás vista, mientras que otros centros de espectáculos capitalinos replicaban el formato de los exhibidores acaudalados, contratando seguramente músicos para otros tipos de espectáculo. Es asombrosa la forma en la que la oferta de trabajo creció para los músicos capitalinos a fines de 1913.

A reserva de saber cuántos atrilistas y músicos capacitados para ellos producía el *Conservatorio Nacional*, es seguro que no faltaban ofertas de trabajo aunque tampoco sobraban. La competencia entre empresas de diversiones públicas principalmente cinematógrafos, ocasionaba que varios espectáculos se realizaran a la misma hora para fomentar esa competencia. Por lo tanto, especular sobre cuántos atrilistas y solistas estaban disponibles en la Ciudad de México podría traernos reflexiones sobre el mercado de trabajo para un músico del Conservatorio Nacional.

Pero la escena de la música de tradición europea de concierto no se descuidaba. En particular cabe mencionar el concurso de barítonos y tenores organizado por el mismo periódico *El Imparcial* y en el cual encontramos interesantes participaciones[52]. Ejemplos de nuevos recitalistas como David Silva de los conciertos dominicales del «Rojo», y que hizo también su debut como barítono en el Arbeu, cantando en *Rigoletto* al lado de Manuel Mendoza López y la connotada soprano María de la Fraga. *(El Imparcial mar 25.11.13 : 7*), evidencian la horizontalidad de repertorios que ya preludiamos desde el 1900, exacerbada con los salones cinematográficos en los años diez.

Las hermanas Genara y Romualda Moriones, al frente del Teatro Lírico, predecían la dominación del cinematógrafo en las diversiones capitalinas. Al cabo del tiempo, su teatro comenzó a exhibir más y más cine, aunque en el trayecto, impulsó la zarzuela, con interesantes pujanzas como un concurso de composición de zarzuela copatrocinado con el periódico *El Imparcial*, y que tendría moderadísima participación pero interesantes frutos.

Mientras los salones más amplios del Salón Rojo en su primer piso, presentaban programas operísticos con fragmentos de *Rigoletto*, *Aida*, *Les Hugonots*, *Lakmé*, *Ro-*

---

[52] Las listas oficiales de participantes fueron las siguientes: Los tenores, Edmundo Anaya, Manuel Angel Anaya, Guadalupe Bustamante, Carlos Esquivel, Alfonso M. García, Francisco Guerrero, Francisco González Durán, Adalberto López Gontis, Alfredo Matínez Vieyra, Carlos Mejía, José Merino, Samuel Mondragón, Mario Pérez Pascual, Daniel Ramírez Aguilar, Rafael Sánchez Tagle, Mario Talavera (que participaba en los conciertos del Salón Rojo junto con Lerdo de Tejada), y Macario Torres. Los barítonos, Adelaido Castaneda (posteriormente integrante del elenco del Stabat Mater en el Rojo), José E. Corral, Fco. Cruz, Pablo Cruz, José E. González, Angel Hernández Ferreiro, Carlos Jiménez, Leobardo Pérez y Luis Saldaña. (*EL IMPARCIAL*, MAR 25.11.13 : 7) Por fortuna, muchos de estos intérpretes egresarían del Conservatorio sin problemas laborales, ya que la escena del espectáculo público que se estaba preparando, los mantendría ocupados de distintas formas.

meo y Julieta, *Lucía de Lammermoor* y *Pagliacci*, interpretadas como siempre por Abaunza, Navarrete, Carras y García Naranjo y el recién incorporado David Silva entre otros, la escena operística seguía su curso con todo y los tropiezos en el exterior del cinematógrafo. Aunque músicos como Meneses, ya no figuraban en la escena, sí desempeñaban una gran labor en el aula presentando a sus estudiantes en conciertos periódicos en la sala del Conservatorio[53]. Salas más pequeñas como *la Sala Wagner*, albergaban recitalistas casi semanalmente, como se puede ver al explorar los anuncios pequeños de los diarios.

Casi olvidamos que nos encontramos en plenos movimientos armados revolucionarios fuera de la capital. Aquí los foros y espacios son absolutamente propicios para la evación. Pero… ¿dónde están los compositores mexicanos? Su presencia sigue confinada a las salas de concierto. Los compositores mexicanos de formación académica fueron los únicos al parecer, que no salieron como sus colegas, de los salones. Incluso los géneros chicos se vieron afectados por la distancia de los compositores mexicanos.

Las quejas de *Fray Locuras* y otro puñado de críticos que vitupereaban a los compositores mexicanos por su baja producción de obras cuando más estaban dispuestos los empresarios a financiarlas, estaban justificadas con los hechos. Pero lo más importante para nosotros, es que esta crsisis de labor compositiva para fuerzas instrumentales mayores, coincide con el punto más álgido de demanda de música orquestal para los cinematógrafos.

[53] La pianista Elena Rufo parece haber sido una de las alumnas aventajadas de Meneses.

5.4 Un acierto final para el SALÓN ROJO.

Contradictoriamente, el largometraje italiano, que atrajo la atención de los más avezados críticos por el formato que emparentaba con el teatro y la ópera, era el gran obstáculo para los compositores mexicanos. Seguramente (y digo esto por experiencia), los empresarios contrataban y proponían los proyectos de musicalización a los productores musicales con poco tiempo. Lo más que era posible hacer era conformar una compilación medianamente adecuada a las imágenes.

La ausencia de una verdadera autoría musical mexicana en las proyecciones cinematográficas, iba de la mano con la exigua producción de zarzuelas y operetas (no hablemos ya de óperas) de la que hablan los críticos antes mencionados. Pese a todo, la historia seguía con el cinematógrafo punteando las diversiones públicas[54].

5.4.1 "In Hoc Signo Vinces"

Casi junto con los *Últimos días de Pompeya*, llevada al teatro preferido de los espectáculos de la "cultura conservatoriana" por NAVASCUES Y CAMUS, se estrenó *In Hoc Signo Vinces!* (*Por este signo vencerás*), con una campaña publicitaria casi idéntica a la del SALÓN ROJO y El *Teatro Hidalgo*. El día de su estreno, el 17 de diciembre, en la misma cartelera se anunciaban dos películas que en algún momento se promocionaron con el acompañamiento musical de una orquesta de profesores del *Conservatorio Nacional*. La pregunta obligada diariamente era ¿dónde estará tocando hoy la orquesta? Retomamos en este caso el tema: la falta de anuncios consuetudinarios so-

[54] Por ejemplo, el Teatro Ideal continuaba sus presentaciones de la Compañía Teatral de Esperanza Iris, y después de la función, comenzaba el cinematógrafo. (*EL INDEPENDIENTE*, 20.12.13 :8) El empresario Félix Parra Villela adquirió el derecho de explotación y hasta donde hay información, no se interesó por contratar una orquesta para las funciones.

bre la música orquestal en vivo y especulamos una vez más. Es un hecho que si la orquesta del Conservatorio estaba tocando en una función, no había suficientes elementos para que otra orquesta del *Conservatorio* tocara en otro lugar al mismo tiempo. Sin embargo, es probable que a ninguno de los empresarios convocantes le haya interesado especificar quién tenía el privilegio de contar con acompañamiento orquestal. Desafortundamente pudo haber sucedido exactamente lo contrario: la orquesta no estaba tocando en ningún lado y quizás estaba ensayando en el Conservatorio para presentar alguna ópera en TEATRO ARBEU. No vale la pena profundizar en la búsqueda que emprendí sobre la música de *In Hoc Signo Vinces*, ya que las referencias musicales en la prensa eran inexistentes.

Nuestra última parada en este recorrido, es la sorpresa que tenía reservada el SALÓN ROJO. En un mismo anuncio de media plana el domingo 21 de diciembre en el periódico *El Imparcial*, anuncia la última función de *Marco Antonio y Cleopatra*, después de una sorprendente temporada en cartelera, el concierto vocal e instrumental con sus habituales ensambles y solistas, y la noticia del próximo estreno de la película *El Milagro de la Virgen*.

5.4.2 "El Milagro de la Virgen".

Si bien el «Rojo» ya tenía reunidos ahí a un número considerable de cantantes de buen nivel, contactados varios instrumentistas y la experiencia del reputado LUIS G. SALOMA, el siguiente paso era casi obvio: concertar una orquesta de instrumentistas, y cantantes como sucedía en los estrenos europeos. GRANAT encomendó al maestro SALOMA la producción y dirección musical del evento. A simple vista me pareció encontrar que después de todo ese tiempo de guerra de salones cinematográficos por la música orquestal, los empresarios de la ciudad estaban convencidos de que en la música podía reposar un argumento de venta. La publicidad se vuelve acuciosa en la mención de detalles y elencos: conocemos a sus actores y en primer lugar se hace

mención de la musicalización. En ocasiones, la película es publicitada únicamente por su musicalización a cargo de una orquesta de 20 profesores y la dirección del Mtro. Luis G. Saloma. No se precisa quiénes fueron los ejecutantes. Una orquesta de 20 profesores pudo constituir fácilmente la fuerza suficiente para montar una obra orquestal; la orquestación entre otras muchas, mínima para una sección de cuerdas consta de: 4 violines primeros, 4 violines segundos, 2 cellos, 1 contrabajo; habiendo lugar para una sección de alientos – 1 clarinete, 1 oboe y 1 flauta por lo menos — e incluso una sección de metales y percusiones para los cuales reservaremos los 5 lugares restantes. Se anuncia múltiples veces que es Engelbert Humperdink el autor de la partitura a ejecutarse[55].

La partitura original del compositor Humperdink, está depositada en E.U. bajo el título de: «F. Ray Comstock and Morris Gest present for the first time in America the stupendous, spectacular pantomime, The miracle / souvenir under editorial supervision of Oliver M. Sayler. » (Malaspina University, 1995)

Según el registro que se mantiene en la Library of Congress en Estados Unidos, la partitura, diseñada para presentarse con la pantomima "Miracle" de Max Reinhardt, adaptada de un texto original de Karl Vollmöller y editada y corregida por Friederich Schrimer, estaba destinada a presentarse exclusivamente en E.U. Es sólo probable que los derechos de presentación hayan sido aplicados ilegalmente. En el depósito de la propiedad intelectual en México no parece haber indicios por ejemplo, de una adaptación de esta partitura. Lo importante sin duda, es que los músicos interpretaban una partitura presuntamente de Humperdink.

---

[55] Dentro del catálogo de obras del autor, la obra titulada "MILAGRO" está escrita para una gran fuerza orquestal: 2 piccolos, 3 flautas, 3 oboes y 3 clarinetes; 4 cornos, 2 trompetas, 3 trombones, percusiones, órgano y cuerdas; misma que definitivamente no pudo haber sido ejecutada en la Ciudad de México por 20 músicos.

Si bien el *Conservatorio* ya había secundado la musicalización para cine haciendo a su orquesta participar de esta, el fin del recorrido por la relación del largometraje con la aceptación de la crítica y quizás la consiguiente aceptación absoluta de la música del cine como una voz dentro del discurso polifónico, me limitaré a transcribir algunos fragmentos de la publicidad que el SALÓN ROJO hace del espectáculo, y que, para aquellos músicos que tuvieron que supeditarse a las ofensas de un arte hasta entonces devaluado, resultan siempre gratificantes:

> «Mañana Lunes 22. Gran Acontecimiento Artístico Cinematográfico. Estreno suntuoso de la encantadora film'd art; obra Giroscópica de directa procedencia del Royal Opera House, covent Garden de Londres, admirable reproducción de la encantadora obra mística del Prof. Max Reinhardt, intitulada: EL MILAGRO DE LA VIRGEN […]
>
> La hermosa vista del exterior de la Catedral de Pechelsdorf, belleza arquitectónica del Siglo XII, fue tomada mediante la galante concesión del Ilmo. Señor Obispo de la Diócesis.
>
> ESTA grandiosa obra cinematográfica tiene su música especial escrita expresamente y sincronizada por el famoso profesor Humperdink, y será interpretada por los aplaudidos Cantantes [sic] del *Salón Rojo*, y por una MAGNÍFICA ORQUESTA DE VEINTE PROFESORES DEL CONSERVATORIO NACIONAL, bajo la dirección del muy renombrado artista, señor D. LUIS G SALOMA, quien, con el mayor empeño, la ha concertado.
>
> No obstante los costos de este grandioso e interesantísimo espectáculo, el precio de entrada personal será de 50 centavos. Hoy dos exhibiciones a las 6 de la tarde y 8:30 de la noche. » (*El Imparcial*, dom 21.12.13 : 10)

Tanto los cantantes como los músicos y músicos invitados del «*Rojo*» participaron en la ejecución de una partitura orquestal originalmente escrita para una película. Esta era la primera ocasión en que los compositores y músicos mexicanos presenciaban

un fenómeno audiovisual originalmente preparado de esta forma con una dotación orquestal. El autor, ENGELBERT HUMPERDINCK (1854-1921), era un connotado compositor alemán, ligado estéticamente a la composición post-wagneriana, cuya obra más conocida fue la ópera *Hansel & Gretel*. HUMPERDINCK es conocido también por sus trabajos conjuntos con la compañía teatral de MAX REINHARDT en Alemania.

En general la campaña publicitaria de *El Milagro de la Virgen* utilizaba el argumento de la música en vivo para su promoción, sin embargo, no es posible medir lo que esta característica influyó a otros empresarios, y sobre todo qué tanto le dio importancia a los ejecutantes, ya que 1914 fue un año de grandes intermitencias en la práctica de musicalización en vivo.

5.5 1914: Historia de músicos y acontecimientos.

5.5.1 Músicos y realidad social.

El fin de año 1913 fue absolutamente predecible en los cinematógrafos mexicanos. La recuperación de los programas exitosos (reestrenos) de *Quo Vadis?* sólo daban muestra de una crisis en la colección de materiales cinematográficos; no era fácil que llegaran materiales con tanta precisión como en los tiempos anteriores a la Revolución. Sonaron las doce campanadas.

El anhelo por la paz era más poderoso que la realidad y por tanto, 1914 abre con las felicitaciones de año nuevo del presidente VICTORIANO HUERTA, al presidente estadounidense WOODROW WILSON-WASHINGTON.

La vida de los espectáculos públicos pudo continuar sin interrupciones, gracias al consabido espacio de abstracción de la realidad que representó, y al que invitaban estrategias publicitarias que clamaban por una sociedad capitalina sin problemas

(algunas solían desear la paz antes de anunciar el programa a presentar), y sobre todo por la participación del resto de los medios de comunicación en la expiación de las preocupaciones (vale mencionar un número aceptable de suplementos y órganos informativos especializados que poco referían la problemática social. *e.g.* el suplemento del periódico *Excelsior*, *El Hogar*, que comentaba y anunciaba las películas italianas entre sus lectoras amas de casa). En contraste, los diarios de gran circulación y oficialismo cubrían los acontecimientos revolucionarios en primera plana, las muertes de los soldados, la expedición de despachos y el pase de revista de batallones anti-insurrección.

Las carteleras cinematográficas no eran demasiado características. Hagamos un pequeño muestreo a través de ellas: *Teatro Arbeu*: Operetas con la Compañía Hispanoamericana (integrada por cantantes locales y extranjeros), en el Teatro Ideal: Obras de teatro con JOAQUIN COSS. En el *Teatro Colón*: Zarzuela, En el *Salon Rojo*: reexhibiendose *Los Últimos Días de Pompeya*. En el Teatro Alcázar, y en el *Teatro Hidalgo*: Cine con variado programa (seguramente vistas *Pathé* entre otras). (*El Imparcial*, 1914.01.04 jue : 9)

Encontrar a los músicos académicos en 1914, puede lograrse al revisar la actividad del CONSERVATORIO NACIONAL, en donde la labor de los consumados didactas *Carlos del Castillo*, *Rafael J. Tello y Manuel M. Ponce* seguía haciéndose presente pese a la situación del país, en las salas de las casas de música y del propio Conservatorio. El maestro *Julián Carrillo* director de la máxima casa de la música académica en México, estaba dispuesto a reformar y dar impulso a los programas de estudio que padecían a su consideración y a la de su equipo, de un retraso considerable desde el siglo XIX. En marzo de 1914, se abriría en principio la primera cátedra de Historia de la Música, antes supeditada a seminarios cortos y conferencias. (*El Imparcial*, 1914.03.04 mié : 3). Más tarde, la ignorancia de los músicos mexicanos en opinión de Carrillo, de la músi-

ca antigua para teclado, lo motiva a gestionar la adquisición de su primer «costosísimo» clavecín; sin duda el primero en adquirirse en México por una institución de enseñanza musical (ver *El Imparcial* 1914.03.04: 5, 03.09: 6). El interés de la administración del compositor CARRILLO, enfatizaba en aspectos mucho más internos del Conservatorio, que no habían sido tan citados por la prensa anteriormente. Aunque la orquesta del Conservatorio ya no hacía fastuosas temporadas, la institución se hacía presente a través de logros internos y académicos. Los primeros logros de JULIÁN CARRILLO como director, se hicieron evidentes de esta forma.

Maestros que se incorporarían a las agrupaciones de musicalización cinematográfica principalmente en el período sonoro del cine, como JOSÉ ROCABRUNA, organizaban presentaciones en las salas de concierto. Es en 1914 que se hacen recurrentes presentaciones con reproducción mecánica, es decir, con pianos mecánicos colocados en el escenario, y a los cuales pone atención un público (*El Imparcial, 06.1914*). Por el repertorio en rollos de "pianola" que llegan a nuestros días sabemos que ejecuciones de grandes pianistas europeos como IGNAZ PADEREWSKI, con obras de BRAHMS, SCHUBERT, SAINT-SAENS, CHOPIN etc., tenemos idea de lo que posiblemente haya sido el repertorio de piano mecánico en la SALA WAGNER Y LEVIEN, principal promotora de este tipo de eventos.

En 1914, el más socorrido de los espectáculos comenzó a ser una vez más el género chico, entre otras cosas, por reflejar las actualidades revolucionarias; denunciaban, documentaban y ridiculizaban los acontecimientos mexicanos y diluían la tensión social. Es conocido que la revista musical *1913* tuvo una gran aceptación y se siguió presentando bien entrado el año de 1914. Otros éxitos como *La Virgen Loca* interpretada por MEDIS BOLIO y PARTORS, tuvo también gran éxito. Eran las funciones nocturnas del TEATRO COLÓN, el *Arbeu*, el *Teatro Mexicano*, el espacio por excelencia para la zarzuela, la opereta y las actualidades musicales. En espacios selectos de la prensa,

como "La extra para suscriptores" en *El Imparcial*, se apuntan constantemente noticias sobre el acontecer de los géneros chicos en el extranjero.

Por su parte la banda de viento, agrupaciones militares o policiales en su totalidad, estaban destinadas principalmente al consumo de la población todavía. En el zócalo de la ciudad de México había presentaciones casi todos los días de la semana, sin costo alguno para los transeúntes y habitantes de plazas públicas y centros de reunión popular. Las bandas de artillería, de policía y de zapadores entre las más representativas, alternaban en la Alameda Central, en el Bosque de Chapultepec, en el kiosko de Santa María la Ribera, y en la colonia Guadalupe Hidalgo.

Para el cinematógrafo en cambio, los triunfos comenzaron a ser cada vez de menor trascendencia en comparación al año anterior. La tensión social aumentaba con los rumores de posibles ocupaciones armadas en la Ciudad de México. Las salas tuvieron que contentarse con atraer a públicos cautivos que apreciaban sus matinées, películas educativas, infantiles y funciones de actualidades. El contrato del SALÓN ROJO, como un ejemplo con la distribución exclusiva de actualidades y filmes Pathé desde Francia, es uno de los indicadores del consumo cultural cinematográfico de la ciudad, sin olvidar a músicos como SOLEDAD ABAUNZA, ADDA NAVARRETE, MANUEL MENDOZA LÓPEZ como tenor debutante ese año**,** F.LOYO BRAVO**,** DAVID SILVA Y ALEJANDRO PANCIERA, que se presentaban como siempre, en los conciertos vocales de dicha empresa. Las grandes empresas de exhibición a la manera de *Quo Vadis?* no tuvieron el mismo empuje en este año. Películas como *Protea*, largometraje presentado en el *Teatro Hidalgo* por la *Unión Cinematográfica S.A.,* hacen su aparición en carteleras sin referencia a su musicalización en vivo. (*El Imparcial* 14.01.1914: 7) El *Hidalgo* era un espacio de suma importancia, y cabe mencionar que en ninguna de sus publicidades en las primeras semanas de exhibición se menciona una musicalización, con lo cual hay propensión a pensar que no la había. Estaban por cumplirse diez meses

después de que el estreno de *Marco Antonio y Cleopatra* marcó la forma en que se publicitaba la superproducción cinematográfica, y hacía más de un año que *Quo Vadis?* había introducido el formato de ehxibición, recurriendo a su acompañamiento musical como argumento de venta.

5.5.2 "Espartaco"

El caso se comprueba en cuanto la película *Espartaco* se estrena en el *Teatro Lírico* (*El Imparcial*, 21.01.1914 mié, 10) gracias a la distribuidora CASA NAVASCÚES Y CAMUS S. (*El Imparcial*, 17.01.1914 mié, 10) anunciando su música escrita exprofeso. El punto más importante de esta exploración es que los anuncios pagados a manera de inserciones en los periódicos, aluden a la orquesta de profesores del Conservatorio; no así las gacetillas y correo de espectáculos. Si bien invita a la revisión de las características de la publicidad del cinematógrafo con música en vivo, también invita a pensar que una forma de controlar la publicidad con precisión, era la de prediseñar los anuncios como inserciones. Es de notar el lugar dentro de la formación, que ocupa el anuncio de su musicalización: al final.

La película tiene un éxito contundente. Se organizan hasta 3 funciones diarias en las cuales se precisa que la orquesta ejecutará la música ex profeso. La prensa especializada hace caso omiso a la ocurrencia de la música en vivo, especialmente escrita para la película. Sin embargo, otros acontecimiento en la situación sociopolítica del país, podrían ser razones para esa y otras omisiones.

"TEATRO LIRICO"

HOY MIERCOLES 21 DE ENERO

2 EXHIBICIONES A LAS 6 Y A LAS 9 P. M.

COLOSAL
ESTRENO
DE LA
PELICULA

ESPARTACO

Esta admirable película, además de un mérito imponderable como obra de gran arte Cinematográfico, evoca uno de los más grandes hechos de la historia de la humanidad. ESPARTACO, el gladiador de la TRACIA, fué el primer hombre en el mundo que rompió las cadenas de los esclavos, el primer mortal que gritó VIVA LA LIBERTAD.

40 LEONES EN LIBERTAD.

GRANDES FIESTAS ATLETICAS

10,000 PERSONAS EN ESCENA.

REPARTO:

Espartaco: Príncipe de Tracia . . . . .Sr. Maurio Ausonia
Idamis: Hermana de Espartaco . . . .Srita. Critana Ruspolli
Marco, Linicio, Craso: Consul de Roma .Sr. Enrique Brocci
Emilia: Hija de Craso. . . . . .Srita. María Gandini
Norico: Jefe de los Gladiadores de Craso . .Sr. Luigi Mele

PRECIOS:

Luneta y Anfiteatro	$ 1.00
Plateas con 6 entradas	" 6.00
Palcos 1ros. con 6 entradas. . .	" 6.00
Palcos 2os. con 6 entradas . . .	" 3.00
Segundos Eventual	" 0.40
Galería.	" 0.20

Durante la proyección, una preciosa obra Musical escrita expresamente para esta película, ejecutará una orquesta compuesta por Profesores del Conservatorio Nacional de Música.

NOTA.--Para dicha película tiene la exclusividad para toda la R... CAMUS, S. en C., quien...

Ilustración 5.3: El anuncio de *Espartaco* de una plana completa, incluía el texto «Durante la presentación, una preciosa obra musical escrita expresamente para esta película, ejecutará una orquesta compuesta por Profesores del Conservatorio Nacional de Música».

5.5.3 “Excelsior”

> «El [Teatro] Colón cierra temporalmente sus puertas para exhibir la grandiosa película «Excelsior» espectáculo que nos presentó Barilla en el Teatro Arbeu, en aquella famosa temporada de «ballet» tan fructífera al principio y que terminó tan mal. Quince días durará la explotación de la citada película, y después si no se piensa otra cosa, la Morronguita volverá a deleitar a su público con su gracia española, Adelina Iris a dibujar destaques y tranzados, Romualdo Tirado a bregar con artistas, maquinistas y utileros, las segundas tiples a sonreír a los ricarditos de bastidores y «tutti contenti» (*Arte y Letras* sáb 28.02.1914)

Un segundo gran estreno en el año, con publicidad pagada es el de la película *Excelsior* (fig. 4.1) que no es más que un ballet escrito por LUIGI MANZZOTTI en 1880 para el año nuevo de 1881. Su debut tuvo lugar en Italia en el teatro *La Scala* de Milán, el 11 de enero de 1881 y tiene como característica ser un ballet visionario y grandielocuente. La productora LORENZO SOSOGNO de Milán, hizo una realización cinematográfica del ballet en sus tres actos y catorce cuadros.

Marzo vio el estreno de la película en el *Teatro Hidalgo* en medio de temporadas de zarzuela; justo antes de la presentación de la compañía de Soledad Álvarez (*El Imparcial* dom 08.03.1918: 10) Si bien *Espartaco* había tenido grandes éxitos. *El ballet Excelsior* coronó su éxito con una orquesta de 40 músicos ejecutando en vivo. Por supuesto, todos músicos del Conservatorio. A diferencia de lo que se da a entender en los diarios, es de un músico no mexicano; por supuesto, *el ballet Excelsior* con libreto de MANZZOTTI, tenía su música original del compositor ROMUALDO MARENCO, misma que se interpretó en México durante la exhibición de la película. El ejercicio fue para los músicos del Conservatorio un ejercicio sumamente importante y sin precedentes. Sobre todo porque el ballet no fue jamás en el siglo XX, un espectáculo más concurrido que otros en la Ciudad de México. Mucho menos, habitualmente ejecutado por los atrilistas.

El éxito de *Excelsior* también fue extenso, y superó los intentos que el empresario de la legendaria exhibición del *Quo Vadis?*, ALEX FISHER, hizo desde principios de marzo de 1914, al presentar la película *Satanás* acompañada también de una orquesta; la información sobre la música de esta película es imprecisa. En *Excelsior* es absolutamente creíble que todas las funciones tuvieran musicalización, porque la naturaleza de la película así lo exigía. No obstante, la campaña publicitaria no precisa absolutamente nada al respecto en todas las ocasiones. Es muy probable que se haya hecho costumbre ir a ver *Excelsior* musicalizada y no fuera necesario anunciarlo cada vez. Pero desde mi punto de vista, lo que aprovechaban los empresarios de dicha película, era precisamente la especulación que provocan anuncios imprecisos tan grandielocuentes y con tanta antelación. Sobre *Excelsior* se siguieron haciendo loas en torno a varios aspectos de la película, y sin duda fue el gran éxito de 1914, y es la única película de esos meses que logra despertar a los críticos de espectáculos. Nuestro conocido CHUPATINTAS se desvive en elogios:

> «Ay qué pelí…cula, peli.. […] [Excelsior], film coreográfico-histórica con alegorías fantásticas debida a Luigi Manzotti y musicada por el maestro Romualdo Marenco. […] Y segundo y principal, porque el argumento de "Excelsior" tal como apareció en "*El Imparcial*" me ha reconciliado con la existencia a tal grado que el vivir, que a mi me había llegado a parecer cosa abominable lo considero hoy como el mayor de los celestiales dones. [… cuenta todo el argumento] ?Vamos a verlos? [sig.]Chupatintas.»

CHUPATINTAS ha mencionado otro dato trascendente. La empresa del «Rojo» publica en dos ocasiones en diferentes diarios, la sinopsis íntegra del *Ballet Excelsior*. Era fácil vender una obra de arte no cinematográfica, con probado éxito en Europa. La película viajó finalmente al Teatro Variedades de Puebla. (*El Imparcial* dom 08.03.1914: 11).

La competencia entre el TEATRO HIDALGO, el TEATRO LÍRICO, el SALÓN ROJO y el TEATRO PRINCIPAL, propiciaron un ambiente de trabajo constante para los músicos académicos. El estreno de las películas: *Satanás*, *Napoleón I* (Hidalgo) más otras dos versiones de películas sobre Napoleón que se anunciaban con el nombre de la original, energizaron la escena de exhibición cinematográfica capitalina. A estas películas se añadieron *Muero, pero mi amor no muere* (en el teatro Lírico, traída por el empresario teatral HUMBERTO LANAGELLA), el *Rubí del Destino* (FISHER en el Hidalgo) (*El Imparcial* mar 07.04.1914:9), *Muero, pero mi amor no muere* y *El Recuerdo del Otro* (Navascues y Camus en el Trianon Palace) (*El Imparcial* mar 23.03.1914:8) y la ya mencionada *Excelsior*, plagaron las carteleras capitalinas entre febrero y abril de 1914; entre las cuales además de *Excelsior*, *Satanás* tenía música orquestal:

5.5.4 "Satanás"

ALEX FISHER trata de competir con *Excelsior* con su *Satanás,* comprado a la *casa Ambrosio de Turín*, y para la cual preparó una orquesta hechiza, para dirigir una partitura desconocida. Me limito por tanto a transcribir dos de las menciones musicales que aparecieron en su publicidad pagada:

> «MÚSICA ESPECIAL A GRAN ORQUESTA. [...] recuerde el GRAN EXITO DE "QUO VADIS?" [...] GRANDES FUNCIONES [...] Diariamente 2 A las SEIS de la Tarde. A las 9 de la Noche. [...] » (*El Imparcial*, 1914.02.21 sáb : 8)

Al día siguiente vuelve a anunciar la película con bombo y platillo, y en texto más pequeño:

> «CON GRAN ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL. Funciones 6 y 9. 6, 1, .50 3, .4 y .2 galería general. » (*El Imparcial*, 1914.03.16 lun : 4)

En realidad nada hubiera costado a FISHER especificar quién había compuesto la partitura, quién dirigía etc. Pero ese no era ya de su interés y por lo tanto, tampoco generó el interés de otros empresarios, ni de sus públicos.

Dos semanas después, la película anuncia su salida de carteleras sin emplear prácticamente una sola palabra a la música. (*El Imparcial*, 1914.03.02 lun: 7) Parece que el éxito de *Satanás* fue muy mediano; la publicidad pagada se volvió, al cabo de dos semanas después de su estreno… prácticamente nula.

5.5.5 "Muero, pero mi amor no muere."

El empresario teatral HUMBERTO LAGALLANEA se inicia en el negocio del cine trayendo una película con la actriz, antes aplaudida en México, LIDIA BORELLI:

> «Emocionante Film de Arte. Dos primeras proyecciones de la cinta cinematográfica más grandiosa y más artística, de las impresionadas por la egregia LYDIA BORELLI. [...] Sábado 11 de abril, a las 6 y a las 9 p.m. en el TEATRO HIDAGLO [...] 3.000metros , 6 partes. durante la cuarta parte, una notable soprano lírico, cantará el "AVE MARÍA" DE GOUNOD[...]>> Dice que abrieron un expendio de boletos en las calles de San Juan de Letrán y esquina con Av. Juárez para que la gente pudiera comprar ahí y luego unos automóviles del otro lado de la calles, los llevarían gratuitamente hasta las puertas del teatro.» (*El Imparcial*, 1914.04.07 mar : 8)

Como podemos ver, no se menciona absolutamente nada sobre la música para la película dirigida por MARIO CASERINI; ni en éste ni en muchos otros anuncios. Como ya era habitual, a seis columnas en el mismo diario el día nueve de ese mes, se publica la sinopsis completa de la cinta sin hacer mención de la música. Es increíble encontrar que la película sí se musicalizó; con quién sabe qué dotación, qué música y en qué términos. Lo cierto es que en ALGUNAS funciones se menciona la interpretación de la conocida soprano, antes referida en esta investigación, CARLOTA MILLANES

quien en la cuarta parte de la película, sincronizaba la interpretación del *Ave Maria* seguramente de SCHUBERT, con los labios de la BORELLI que cantaba la pieza en pantalla. No hay nombre ni datos de algún otro músico (*El Imparcial*, 1914.04.17 vie : 5) Esto no era ninguna novedad, ya que en 1908, el tenor Navarrete había hecho algo parecido para una vista llamada *El Trovador* inspirada en drama verdiano. La película de la Borelli tuvo un gran éxito, y circuló por muchos de los cines de la capital.

5.5.6 "Los cien días" y dos "Napoleón".

En el SALÓN ROJO, se estrenó la película *Napoleón* de la casa Pathé, el 11 de marzo de 1914. La función se llevó a cabo como se llevó a cabo como cualquier otra; con conciertos vocales e instrumentales a cargo de la orquesta TÍPICA LERDO DE TEJADA, la agrupación «*Concierto Saloma*» [sic] y la Banda de Artillería. (Reyes de la Maza, 69: 115-116). El 23 de ese mismo mes se reestrena *Marco Antonio y Cleopatra* en el mismo SALÓN ROJO sin que se anunciara música orquestal. La temporada de presentación parece durar sólo unos cuantos días.

En el TEATRO LÍRICO se estrena otra vez con ALEX FISHER como productor, y anunciada con «Música a Gran Orquesta» la película *Los cien días*, de la casa Gaumont, compitiendo encarnizadamente con el *Napoleón* de la casa *Pathé*. Curiosamente la batalla entre FISHER en el LÍRICO y GRANAT en el SALÓN ROJO, se complicó con el anuncio con mucha antelación del TEATRO HIDALGO, de otra película sobre Napoleón; esta película parece no haberse estrenado finalmente. Sólo trajo beneficios, desatando una campaña publicitaria muy adelantada los estrenos del SALÓN ROJO y del *Lírico*. Desafortunadamente, parece que la exhibición de FISHER, musicalizada en vivo, perdió importancia y se presentó durante poco tiempo; a través de la prensa fue difícil averiguar más sobre la musicalización; sólo se sabe que fue en efecto, a gran orquesta.

5.6 Mucha orquesta y pocos protagonistas.

5.6.1 Reflexiones preliminares.

El ambiente de diversiones públicas pudo ser favorable para los músicos, de no ser por la competencia encarnizada que todo esto suscitó: se trataba de programar funciones hasta tres veces cada día, y siempre con musicalización de orquesta. La demanda de músicos era muy grande mientras las necesidades de producción crecían. La publicidad ya no entraba jamás en detalles sobre el formato de exhibición. La importancia radicaba en el tamaño de los anuncios en los diarios y en las campañas publicitarias desatadas por la Ciudad de México. Las películas en su mayoría eran muy interesantes, pero eso terminaba siendo, únicamente un argumento de competencia.

De todas estas obras, hasta ahora sabemos que sólo *Excelsior* y *El Milagro de la Virgen* tenían una partitura original, escrita por un personaje identificado. Para el resto de las películas, pudieron aparecer los primeros compiladores mexicanos y muy poco probable, los compositores mexicanos. Desafortunadamente, la mentalidad de los nuevos exhibidores en 1914 y 15, había dejado del lado la sensibilidad de El Salón Rojo y su habitual forma de valorar al menos en la publicidad, a sus músicos. Por lo tanto, el nombre de los ejércitos de atrilistas y los compiladores / compositores y arreglistas de la música de todas estas funciones ha sido sepultado en los archivos y nóminas en el mejor de los casos, de todas esas empresas. Será una labor especializada la que nos revele nombres y particularidades de la música en esas funciones.

Después de *Excelsior* las carteleras se homogeneizan. La competencia entre exhibidores se vuelve férrea al nivel de la distribución. Soledad Abaunza, Adda Navarrete, y Sres. Antonio Carrillo, Eduardo Lejarazu y el «notable conzonetista Parísiense» Mr. Gilbert Desforges y la Agrupación Artística Saloma, Banda de Artillería y Típica Lerdo, el

joven tenor ROBERTO CAMACHO entre otros, apuntan sus servicios principalmente con el SALÓN ROJO.

Aparecen los habituales restrenos como *Quo Vadis?* en la segunda mitad del año, ahora por 35 centavos en el *Cine Star*. (*El Imparcial*, lun 22.06.1914) Otros estrenos como *Herencia de odio* cinta italiana originalmente presentada en el ARBEU que, según dice su publicidad había sido muy costosa. Siendo una película tan cara de exhibir, es extraño que no se mencione la participación de música u orquesta que la hubiese acompañado. El ARBEU era un teatro grande donde había tenido lugar el acompañamiento musical orquestal en tiempos de *Quo Vadis?* y los buenos momentos de ALEX FISHER. Había músicos trabajando en el ARBEU como el SEXTETO ZAMORA VALDÉZ, que después tocó en el *Teatro Alcázar* (*El Imparcial* 1914.07.23 jue). Dicho sexteto componía e interpretaba arreglos, pero nada indica que hayan arreglado música para *Herencia de odio*.

El primer fin de semana de agosto de ese año, la Ciudad de México se entera que la guerra de Europa acaba de comenzar. La noticia parece impactar muchas consciencia capitalinas, lo cual, entre otras cosas, podría representar más necesidad de evasión y por consiguiente más público.

5.6.2 Miedo

El impacto social de esta noticia no nos compete por ahora. Pero es verdad que, sumada al conjunto de situaciones deprimentes para la población en 1914, el miedo parece ser palpable en la forma en que las diversiones públicas reaccionaron. Pero como podemos ver, esa era sólo una de las desavenencias que acosaron a la ciudad durante el año: como hemos mencionado, la invasión estadounidense al puerto de Veracruz, y posteriormente la entrada de los ejércitos convencionistas de Villa y Zapata el 6 de diciembre, atemorizando a toda la Capital que al final, se dio cuenta que

estaba frente a ejércitos que más que destrozos, querían pelear por una causa que les pertenecía.

A decir verdad, mayor fue el temor previo a la entrada de los ejércitos que los perjuicios que este acontecimiento tuvo sobre los capitalinos. El cine, por ejemplo, estaba en un momento próspero, según revisa el Dr. Aurelio De los Reyes:

> “El mismo día de la entrada de los ejércitos convenionistas de Zapata y Villa en 1914, se abrieron en la Ciudad de México 6 teatros, 48 cinematógrafos con un total de 44528 asientos, 13.96% más que en junio de 1911, a la entrada de Madero; la gran mayoría de los empresarios pagó impuestos por cuatro funciones.” (De los Reyes, 1983)

Cada vez era más difícil que un espectador decidiera un buen día ir al cine a ver la película TAL, exclusivamente. Mucho menos probable era que decidiera ir a ver la zarzuela opereta determinada por gusto. Aunque se lo propusiera, la oferta de diversiones públicas estaba diluida. Ya difícilmente se podía ir a un lugar donde se proyectara cine, al menos en primera o segunda clase, sin tener que consumir también las delicadezas musicales, fragmentos de zarzuelas, ópera u operetas, malabarismos o cosas parecidas.

Esto comenzó a darle un ligero giro a los anuncios de espectáculos, que después de la aparición de la gran orquesta habían comenzado a darle un lugar preponderante a la exhibición de las vistas dramáticas. En la búsqueda hemerográfica, encontré que los anuncios de los músicos, por ejemplo en el *Teatro Hidalgo*, o en el *Alcázar*, son muy claros al mencionar la aparición de la presentación musical. Cuando el *Alcázar* o el *Hidalgo* tenían números musicales, aislados, los mencionaban aparte, con todo y los horarios en los que se presentarían. Eso no ocurrió en el Salón Rojo porque seguramente ahí los músicos alternaban sin horario fijo en el lobby, con el resto de las diversiones.

Es probable que esto se haya debido a regresarle la elección al público, sobre lo que quería y no quería presenciar. Lo que es verdad es, entre más precisa se hace la publicidad, más elementos se tienen para construir el pasado musical en los cines.

5.6.3 "Cabiria"

El año de 1915 comenzó sin sobresalto en la exhibición cinematográfica. El hambre y el miedo se cernían sobre la Ciudad de México. Pero en medio de los acontecimientos sucede un afortunado estreno cinematográfico en el mes de marzo, localizado según me parece por el historiador Reyes de la Maza (1968: 144):

> «La grandiosa ópera cinematográfica, fábula original de Gabriel D'Annunzio! ¡Cabiria! Marca Itala Films. La adaptación y presentación costó a la casa editora 10 millones de liras, habiendo tomado parte en su ejecución 10,000 soldados y más de 500 actores. Presentación del mayor conjunto de mujeres bellas. Impresionante erupción del Etna. Aníbal pasando los Alpes. El sitio de Siracusa por los romanos. Gabriel D'Annunzio, ese cincelador de la palabra escrita, artífice prodigioso del estilo, mago del ritmo y de la armonía en cuya pluma se funden y triunfan todas las bellezas de la idea y del sentimiento [...] Música especial compuesta expresamente por el compositor Romualdo de Parma. Acompañamiento de orquesta por escogidos profesores del Conservatorio Nacional de Múisca. 'Es la obra más hermosa que he visto en mi vida', dijo el General Pablo González cuando anoche tuvo la oportunidad de ver la obra más grandiosa que se ha creado hasta hoy en el cinematógrafo.»

El nombre que aparece en este anuncio, es nuevo en nuestra paleta de compositores. Busqué por algún tiempo el nombre de Romualdo de Parma sin tener éxito alguno. Me pareció incluso imprudente incluirle sin conocer su origen, si era mexicano o extranjero etc. Después de algunos días de indagación, logré determinar que el nombre de Romualdo de Parma puede ser una equivocación por parte del redactor del anuncio, por los siguiente: *Cabiria* tiene una importantísima partitura en la historia de la música para cine en el mundo, escrita por el compositor italiano que ya

hemos mencionado antes, Ildebrando Pizzeti. Pizzeti comenzó a trabajar con Gabriel D'Annunzio, desde el teatro. En Parma se ganó una gran reputación que le valió una cátedra en el conservatorio de Firenzi, y también el apelativo que recibió del propio D'Annunzio: Ildebrando di Parma. Especulo que los editores de los anuncios del Salón Rojo para la película cuya exclusividad pertenecía a dicho salón, contaban como habitualmente con poca información; al menos así lo evidencian algunos errores evidentes en citas que he acompañado de SIC y de omisiones en la información que he completado. Si el autor de la nota buscaba hacer atractiva la función dando el nombre del compositor italiano, podría ser posible que al no tenerlo por cierto, haya utilizado el nombre de pila de otro compositor italiano, el ya citado en este trabajo, Romualdo Marenco, autor del *ballet Excelsior*. Juntando el nombre de Romualdo con el de nombre con el que Pizzetti fue rebautizado, podría ser el origen de Romualdo di Parma. Aunque esta es sólo una especulación, podría llegar a ser una posible comprobación de que la *Sinfonia del Fuoco* se estrenó en México, acompañando a la película *Cabiria* de Gabriel D'Annunzio para la que fue compuesta originalmente.

Cabiria fue reestrenada en la capital en 1916, una vez más en el Salón Rojo, sin mención importante de su musicalización en ese año. (*El Universal* mar 17.10.16: 8)

5.6.4 Menos orquestas y música cinematográfica.

Con la información reunida hasta la fecha, me parece que la situación ya no era propicia para que la musicalización de cine se siguiera haciendo con ensambles grandes. Sólo circunstancialmente parecen coincidir bandas de alientos, orquestas típicas y pantallas.

Los instrumentistas solos y músicos populares, definitivamente siguen transitando por las penumbras bajo la pantalla, pero para nosotros son casi invisibles.

A la par de esta actividad cinematográfica, estaban las múltiples y cada vez mayores en número presentaciones de zarzuela y opereta en el *Teatro Principal* (*El Imparcial* vie 3.03.1914: 6); todas con gran orquesta, por supuesto. Otros escenarios nacían a la vista de los espectadores, como el *Teatro Welton*. La ópera se encontraba sólo rarísimas ocasiones. Como dice CHUPATINTAS una vez con acidez: «En el Colón.... !Horror! El género sicalíptico sigue imperando [. . .]» (*Multicolor*). *El Arbeu*, por ejemplo, presentó en cortísima temporada la ópera *Lucía de Lamermoor* en el mes de julio sin mayor atención.

Por lo pronto, la única palabra que viene en mente cuando un atrilista es empleado en tres funciones diarias de dos horas, además de sus actividades gremiales habituales es: explotación. Las funciones estaban muy próximas una de la otra, pero que, para 1914, pudo no haber resultado cómodo para algunos intérpretes. Las condiciones laborales de los músicos ya no estaban en manos si quiera de la "simpática Sociedad Filarmónica".

Todo esto, por una sola razón: la ciudad podía consumir tal cantidad de espectáculos públicos como le fueran entregados. La evasión era necesaria. Apenas comenzado el año de 1914, sucede la invasión estadounidenses en el Puerto de Veracruz. Los titulares de todos los diarios despliegan aterradora información sobre la misma, y la ciudad de México no padece las balas, pero mucho peor, padece la tensión silenciosa.

El cinematógrafo, la opereta, la zarzuela, y cada vez menos y menos la ópera y la música de concierto, se plantean como los espacios de evasión por excelencia.

Pero a los músicos, nadie les ha preguntado; dónde quieren llegar. Y además de padecer la incertidumbre del clima político social, debían tocar para sus patrones.

Un Salón Rojo mucho más silencioso, reestrenó para semana santa *Los Últimos días de Pompeya* y los programas musicales selectos. El *Stabat Mater* de Rossini volvía a sonar en el edificio de tres pisos. Al parecer, la ciudad tenía una vez más por qué rezar.

Repentinamente la exhibición de superproducciones se va debilitando por condiciones obvias. El ejército Constitucionalista estaba por entrar a la capital; el ejército norteamericano emprendía la retirada pero dejando poco que celebrar a los mexicanos. A la par, comienzan a aparecer en la prensa capitalina las noticias de la guerra en Europa. La ciudad está sitiada ideológica y psicológicamente, y la bonanza de aquella competencia empresarial, acabó por aniquilarse gracias a la explotación de los músicos y la ambición de los empresarios.

5.6.5 La ópera busca renacer.

A la par de los sucesos que hemos revisado, resuena entre todo este marasmo de tensión y oportunidades, una serie de convocatorias publicadas desde enero de 1914 en los diarios nacionales. La Compañía de Ópera Mexicana, invitaba a señoritas de todo el país a audicionar como sopranos y contraltos. No se requería de conocimientos previos, y la transportación en ferrocarril para aquellas aspirantes que vinieran de lejos, estaba cubierta aun desde las audiciones. (*El Imparcial*, 03.01.1914, sáb : 6). ¿Qué hacía una convocatoria de ópera en una ciudad en la que la ópera había sido devastada por el resto de las diversiones públicas? Las convocatorias no iban firmadas por alguna institución. A primera vista parecían iniciativas independientes.

Las respuestas tardarían más de un año en llegar, pero la realidad social de la segunda mitad de 1914 no permitió más espectáculos de tanta magnitud. Los músicos quedarían una vez más desempleados y cualquier espasmo de superproducción en manos de algún empresario, seguramente los tendría sumamente desilusionados.

Con tantas orquestas tocando en los cines, la espera de un primer compositor/compilador del cine mexicano se nos oculta. Quizás su aparición se diluyó en la realidad sociopolítica del país y en la batalla encarnizada de los empresarios. Pero con convocatorias firmadas por una compañía desconocida, y una cantidad considerable de músicos ofreciéndose de manera independiente al gran grupo de empresarios capitalinos de espectáculos, se estaba anunciando la entrada a una dinámica diferente en la contratación de músicos. Si pensamos bien, la pantalla de proyecciones acompañada de música en vivo sigue siendo para nosotros un matrimonio feliz a la vista de todos, pero en la intimidad, todavía nos guarda secretos absolutos. Quizás estaban por aparecer nuevos protagonistas.

5.7 Algunas conclusiones.

En más de nueve meses no pudo aparecer la obra de un compositormexicano especializado en el cinematógrafo. Y, si es que apareció en Anaya o en Saloma, por ejemplo, su obra que más bien fue de compilación se disolvió en el marasmo de la competencia y la trivialización del espectáculo masivo. Varias preguntas llegan a nosotros tras recorrer tan importantes acontecimientos cinematográficos en la capital: 1) ¿Por qué la partitura compilada de *Quo Vadis?* tuvo más impacto que cualquier otra? 2) ¿Por qué se ensalza la precisión dramática de estas músicas, pero no se considera como un argumento prioritario de venta para una función –o acaso el nombre de sus autores?

Como dijimos al principio de este capítulo, en la Ciudad de México de 1913 no hay gran actividad de autores musicales connotados, en el medio de los espectáculos públicos. Por lo tanto, lo que seguramente se escuchó acompañando las proyecciones en los cines de lujo, fueron citas y compilaciones de fragmentos musicales, pertenecientes al repertorio de la Orquesta del Conservatorio y al de algunos cameristas.

Todo indica que 1913 fue un año sin grandes sobresaltos para la ópera pero triunfo para los salones de cine y el género chico que se vinculaba íntimamente con la realidad social del país, entonces podríamos imaginar una población capitalina cada vez más gozosa de atender el teatro de revista, y mucho menos propensa a escuchar melodramas musicales europeos.

Lo que hemos podido ver, es que el estreno de *Quo Vadis?* se inscribió en una realidad social muy distinta a la del año nuevo de 1914. En diciembre de 1913, la escasez de compositores parecía comenzarse a resolver al menos en los géneros chicos, como es el caso de "1913" con un gran éxito; los grandes estrenos de cine, sin mayor significación en su formato de presentación (acompañamientos o personalidades en la ejecución o dirección musical), desaparecían en medio de carteleras tradicionales.

Para 1914, ya no sería momento propicio para provocar algún cambio en el consumo de música cinematográfica capitalino, ni la forma en que los públicos y exhibidores percibían al intérprete de los cines: en medio de una invasión extranjera, la Revolución y una guerra en Europa, habría cosas más importantes que atender.

Irónicamente, fue el entusiasmo de los exhibidores, la fuerza de la crítica especializada originalmente tan benéfica, y por supuesto la necesidad demasiado general de los públicos, lo que echaría por tierra un proceso de maduración estética entre los músicos mexicanos y su relación con el cine.

En realidad eso no hace mejor o peor la cultura musical en los cines de la Ciudad de México, sólo la caracteriza de manera muy distinta a lo que estaba sucediendo en otras partes en el mundo. La cuestión es que en la capital, el ruedo de las diversiones públicas tenía muchos toros orquestales sueltos, y no había toreros que se adjudicaran la corrida.

No obstante, 1914 no había terminado; faltaba esperar la llegada del ejército constitucionalista a cargo de ÁLVARO OBREGÓN, y que las cosas se pusieran peor. Lo superfluo de la lucha entre empresarios de espectáculos, quedaría como una página intrascendente de la historia frente a la siguiente vuelta de hoja: el hambre.



6 1915-1917, LA MESA PUESTA.

Ningún período de ocho compases es
realmente sincrónico con el beso fotografiado.
Theodor W. Adorno

6.1 1915: Hambre, oscuridad y divas.

La nube que 1914 tendió sobre el bienestar de la ciudad, no tendría forma de disiparse; los vientos de la caravana *constitucionalista*, permanecieron sobre la ciudad varios meses más: ÁLVARO OBREGÓN, brazo militar de VENUSTIANO CARRANZA, reafirmó la presencia *carrancista* retomando la ciudad de México a fines de enero de 1915. Tanto él como CARRANZA, cargaron con la nerviosa deferencia de la clase social más golpeada, y el descontento y preocupación de las clases acomodadas. La mayor parte de las acciones *carrancistas*, propiciarían poco a poco lo que se denominaría *estado revolucionario*, que conquistó su lugar en parte por la pericia militar de OBREGÓN.

En la Ciudad de México, la falta de rutas de abastecimiento impedidas por bloqueos de las vías de comunicación para acceder a la capital desde el norte y el oriente, la falta de tierras seguras para el cultivo, y la negativa del gobernador del Estado de México para proveer a la capital de alimentos (DE LOS REYES, 1981: 170) trajeron el hambre a la capital sin distinguir clases sociales. Obregón, a su llegada a la ciudad, trató de implementar medidas para combatir esta situación entre la población marginal, y buscó resolver otros problemas capitales como la insuficiencia en el abastecimiento de energéticos de la cual hablaremos adelante.

No obstante, el dinero líquido no daba ya ni el poder ni la posición para un capitalino y la emigración se integró a las soluciones que los habitantes tenían. Para muchos, la iniciativa carrancista de comunicar la ciudad con el puerto de Veracruz[56], favoreció la emigración de algunos capitalinos.

Poco tiempo después de la escasez de alimento, el abastecimiento de carbones para las lámparas del alumbrado público y la insuficiencia de la producción de energía eléctrica causaron más conflictos en la ciudad. Se pidió a la gente colocar una lámpara en sus puertas, para suplir el alumbrado que ya no podía proveerse. En una ciudad con hambre y oscuridad, los saqueos se efectuaban más a menudo y los robos violentos eran más cotidianos (De los Reyes, 1981: 171). La ciudad se volvió sumamente insegura.

Por consiguiente, el racionamiento de luz trajo consigo una interrupción o disminución de las comunicaciones eléctricas (telégrafo y teléfono), cosa que hizo del flujo de información una práctica restringida. El gobierno controlaba las noticias que entraban y salían de la ciudad. Roque González Garza, encargado del poder ejecutivo, proporcionaba información al extranjero, que era tomada con recelo por la prensa de otros países (De los Reyes, 1981: 171).

Si bien Carranza había ganado simpatizantes en las zonas rurales con la ley agraria de enero de 1915, el convencimiento de la clase obrera, necesitó otro tipo de esfuerzos. Obregón, quien había buscado apoyar a las clases más golpeadas a su llegada a

---

[56] Recordemos que Venustiano Carranza trasladó entre 1915 y 1916 la capital del país, de la Ciudad de México a Veracruz y a Querétaro sucesivamente.

la capital[57], se concilió intereses con los sindicatos y en particular con la *Casa del Obrero Mundial*. Se inmiscuyó en problemas sindicales como los de la *Compañía de Teléfonos y Telégrafos*, y los del *Sindicato de Electricistas*, amenazando a las empresas con el incauto de sus negocios (Ribera Carbó, 2002). Esa labor tuvo buenos resultados a la larga, pero no impacto en las condiciones de vida de la Ciudad de México, ya que, por ejemplo, la producción de energía eléctrica seguía siendo insuficiente. Era necesaria la racionalización de los consumos. Dentro de dicha política, se buscaron apagar, literalmente, los focos nocturnos de la ciudad donde se empleara demasiada energía: por supuesto, los teatros y salas de concierto.

Repletos de reflectores para la iluminación de sus escenarios, fueron cerrados algunos teatros. Los únicos espacios en los que se siguieron presentando espectáculos de esa naturaleza, fueron los teatros de primera; donde la admisión costaba hasta seis pesos por palco. Es evidente que una vez más, sólo las clases acomodadas podían frecuentar estos foros y aun en esos espacios, los programas sufrieron algunas modificaciones.

Entre ese marasmo, había oportunidad para que nacieran nuevos cines como el Cine Royal en la Colonia Roma, inaugurado el viernes 2 de marzo de 1915, o el sumamente importante Cine Garibaldi, abierto por el empresario Javier Granat, mismo dueño del Salón Rojo, en la esquina de Santa María la Redonda. Mientras tanto, otros cines

---

[57] Obregón instituyó la Comisión de Socorros, integrada por el ingeniero Alberto Pani y por el Dr. Atl para distribuir $500,000 entre los más pobres. La comisión se nutría de un impuesto también aplicado a las inversiones en la ciudad. (Ribera Carbó, 2002)

como el CINE CARMEN en la 1ª de Correo Mayor, debían traspasarse seguramente por los problemas ocasionados por la situación sociopolítica.

Algunos empresarios tenían demoras en la llegada de sus películas europeas, y siempre es un poco triste y a la vez interesante, ver cómo se contentan explicando con grandes párrafos, las peripecias que tenían que vivir para taer los materiales a la capital por Veracruz (para eso, GRANAT y sus cines se pintaban solos (*El Monitor, diario de la mañana*. 1915.0322 lun : 3).

6.2 Los músicos y su Semana Santa.

Por fortuna, llegó la semana santa de 1915 y me permitió revisar el antiguo y tradicional ya fenómeno del *Stabat Mater*, instaurado desde 1912 en la capital; donde, como hemos visto, los empresarios peleaban por contratar la mejor orquesta, los mejores cantantes y las mejores variedades para engalanar su interpretación de la obra de ROSSINI.

La competencia en 1915 sucedió entre el Rojo, el Cine "LUX", nuevo participante, y el TEATRO ALCÁZAR. En el ROJO hubieron funciones de 19:30, presumiendo una ejecución completa del *Stabat* (con toda y la fuga que lleva y sobre la cual tengo la impresión por algunos comentarios y crítica, que solía omitirse muy a menudo). Dirigió JOSÉ ARAGÓN, y cantaron MARIO TALAVERA, MANUEL MENDOZA LÓPEZ, los barítonos ALEJANDRO HERNÁNDEZ, A. GUERRERO Y ALFONSO MONTAGNO; los bajos JOSÉ CORRAL, ADELAIDO CASTAÑEDA. Las sopranos SOLEDAD ABAUNZA , MARGARITA ARTEAGA, EVA PANCIERA, CRISTINA ISLAS, MARGARITA VEGA y PAZ ÁLVAREZ. En el *Rojo* además se presentaba el mismo día "*El Ahorcado*" de MAX LINDER.

Con ese mismo programa precisamente, se inauguró el ya mencionado *Teatro Cine Garibaldi*, a las 17:30 y a las 21:00 hrs.

Esta producción adquiere una importancia histórica en la realización de estos espectáculos. Por supuesto, ya no importa quién toque, quién dirija y quién componga. Lo que importa es que los músicos estén presentes en una orquesta tocando. GRANAT pudo resolverlo de varias formas: contratando dos orquestas, o haciendo que algunos o todos los músicos viajaran entre el SALÓN ROJO y el *Garibaldi* para tocar una función y regresar a la siguiente. En cualquiera de los casos la situación es innovadora. Ningún otro empresario hubiera pagado dos orquestas un solo día. Y en el otro, ninguno había antes explotado de esa manera a los músicos. En tanto no esclarezcamos esta incógnita, dotemos al acontecimiento de su justa importancia, y a los músicos de su trascendente actuación en términos laborales[58]; todos «profesores del la orquesta del Conservatorio»… no la orquesta del Conservatorio.' Además, ARAGÓN dirigió más tarde los conciertos de domingo de Pascua.

En el *Alcázar* se presenta el *Stabat* a las 7 y a las 11. Dirige JESÚS ZAMORA Y VALDÉS, cantan MARÍA TERESA SANTILLÁN, soprano lírica; JULIA Y. DE LLERA, contralto; CONCEPCIÓN FAGOAGA y EDUARDO LEJARAZU, barítono entre otros. Por igual, en el Lux se presenta a las 6 y a las «30 p.m.» con MARÍA ROMERO, TERESA SANTILLÁN, JULIA Y. DE LLERA, JOSÉ L. GONTIS, JOAQUÍN AMEZAGA, FELIPE LLERA y EDUARDO LEJARASU.

Todo esto entre el jueves primero y dos de abril. Como podemos ver, las exigencias de los espectáculos para los solistas y atrilistas eran demasiadas. Independientes no iban a llegar muy lejos, al menos en sus carreras profesionales.

---

[58] A decir verdad, probé recorrer esa distancia en la actual ciudad de México. Desde el la ubicación del SALÓN ROJO a la esquina más cercana de Garibaldi. Con todo y las peripecias y tráfico actual, toma a pie más de 45 minutos. Me parecería una condición interesante que Granat haya solucionado esto con un transporte de carga.

No obstante, las presentaciones de semana santa beneficiaron en mucho a la presentación de ciertas películas. Y sobre todo, la oportunidad de volver a reunir las imágenes en movimiento con la partitura musical. Desafortunada o afortunadamente, todavía no aparece la primer obra mexicana, ya que al lado del Stabat se presenta también según costumbre:

> «Hoy viernes 2 de abril de 1915. [...] LA PASION Espléndidos números de Concierto
> 15 profesores de Orquesta 15
> "Cujus Animam", "Pro Pecatis" y STABAT MATER de Rossini.
> Las Siete Palabras Th. Dubois.
> GALLIA - Lamentación - Gounod.»
> «Durante la Vista "LA PASION," la Gran Orquesta ejecutará sublime música del eminente compositor Max Burger (sic.)
> EL NACIMIENTO - EL CALVARIO Y LA RESURECCION»,

además de proyectarse en esa ocasión, *La Sentencia*, vista de arte en tres partes. Una pesquisa en archivos privados probablemente permitiría localizar la procedencia exacta de aquella partitura. En principio, no he podido localizar una obra registrada en el registro de la propiedad intelectual. Será necesaria para ésta y otras partituras una búsqueda más extensa.

Este tipo de actividad por supuesto beneficia la presencia de los intérpretes en las carteleras[59].

Sólo entendiendo todos estos factores, ejemplo prácticos, y la permanencia de las formas de producción teatral, cinematográfica, operística y del género chico, pode-

---

[59] Músicos como el quinteto Gómez se anuncia con cierta regularidad en estos meses en el Cine Victoria e.g. (EL MONITOR, DIARIO DE LA MAÑANA. 1915.04.17 SÁB : 4)

mos advertir el gran triunfo que se adjudicaron las diversiones públicas sobre la situación reinante, aunque muchos cuerpos actorales y operísticos, padecieran la que todos los capitalinos, teniendo que diversificar sus actividades para subsistir.

Si bien 1914 había sido un tiempo en el que una vez más los espacios alternativos de presentación de concierto fueron los cines y teatros multiuso, 1915 abrió nuevos horizontes. El *Teatro Hidalgo* por ejemplo, incrementó la presentación de ensambles vocales, no sólo operísticos. Anuncios como el siguiente son un ejemplo instantáneo de los programas que comenzaron a figurar en carteleras con mucha mayor recurrencia:

> «Espléndida Función dedicada a los niños. Sigue el grandioso ¡Exito! Gratis Gratis. Niñas y Niños. Cine y Concierto. Opera, Opereta y Zarzuela por 15 c. Luneta. Galería 5 c. Plateas y palcos 90 c. Niños gratis. Permanencia Volunatria. Hoy el notable 1er Tenor Mexicano FELIPE REYES RETANA [...]» (*El Monitor*, diario de la mañana. 1915.03.22 lun : 3)

En México, siempre fueron comunes los espectáculos infantiles en distintos formatos; desde las manifestaciones del circo tradicional mestizo (e.g. la maroma), hasta las diversiones familiares y juguetes cómicos. Por tanto, con audiciones dedicadas a los niños, esta tradición aparece en los grandes foros de zarzuela y otras manifestaciones del género chico, con aparente acierto. Es evidente que la pelea por ser el centro de espectáculos más concurrido es una prioridad en una ciudad que asegura a sus empresarios la afluencia de públicos a los únicos centros de diversiones públicas: los que a su vez exhiben cine y presentan conciertos. Las ventajas competitivas del uno sobre el otro, eran determinadas en estos casos, no sólo por la compañía promotora de películas con la que cada exhibidor trabajaba, sino también por la actividad recurrente determinados ensambles en los recintos. Antes mencionamos la in-

auguración del TEATRO GARIBALDI. Dejemos que su propia publicidad exprese los objetivos de la sala en un anuncio periodístico del domingo 28 de marzo de 1915 (*El Monitor* : 4)

> «TEATRO-CINE GARIBALDI
>
> Próxima inauguración.
>
> El Sr. J. Granat, propietario del Salón Rojo, cumpliendo sus promesas, tiene el honor de manifestar al público que el jueves próximo será' la función inaugural del nuevo templo artístico ubicado en la plaza Garibaldi y esquina de Santa María La Redonda.
>
> La empresa ha logrado una gran adquisición. Ha contratado al director de orquesta señor José Aragón, tan conocido en los centros artísticos de la República, y el extranjero. el maestro Aragón ha sido el propagandista del arte lírico en México, ha formado numerosas compañías de ópera y dado a conocer a precios populares las más selectas. Es un devoto del arte.
>
> El jueves, el maestro Aragón dirigirá el gran concierto sacro de Teatro Cine Garibaldi. Se cantará el Stabat Mater de Rossini, que contiene tantas bellezas. El público tendrá la oportunidad de ver en armónico conjunto la música sagrada y el cinematógrafo.
>
> El Cine Garibaldi tendrá las mismas tendencias que el **Salón Rojo** y se procurará siempre rendir culto al arte.
>
> Oportunamente se publicará el programa detallado.»

El formato de presentación de espectáculos a manera de variedad de cine, trascendió en todos los aspectos posibles. Llegó un momento en que las carteleras disminuyeron recitales y conciertos de solistas de manera palpable. La realidad social de la ciudad no era compatible con los formatos de concierto preservados por el Conservatorio Nacional. Entre 1915 y 1917 se presentaron espectáculos con formatos tan

característicos de las exhibiciones cinematográficas, organizados no necesariamente por exhibidores de cine. Tal es el caso de la Asociación Mexicana de Arte, agrupación bastante entusiasta que organizaba tertulias en teatros rentados. Soledad Goyzueta, Carlonia [sic] y Cesaria Alesio, Felipe Llera y Lerdo de Tejada fueron algunos de los aristas que participaron en aquel proyecto que, sin embargo, comenzó por igual a incluir en sus tertulias, presentación de vistas cinematográficas, rutinas de comedia con los payasos Alegría y Enhart y demás atracciones de carácter absolutamente espectacular[60].

Yo supongo que esta situación debió ser atendida urgentemente, a mi parecer, no por otra cosa, sino porque representaba un peligro para la matrícula del Conservatorio ese año, y por otro lado, porque Rafael Tello parecía estar interesado en ser bastante congruente con su plan de trabajo. Me parece también, en la inteligencia de que sus estudiantes, pasantes y egresados eran los principales participantes de dicha explotación, y que la ópera era el único de los grupos de repertorio que tenía cabida en el consumo cultural de la capital, el *Conservatorio* en verdad generó el respaldo institucional para la comunidad de músicos académicos. No sólo los cantantes, sino también los intérpretes, directores etc., comenzaron a tener espacios abiertos en las presentaciones habituales de ópera durantes los siguientes dos años. Presiento que el apoyo no sólo fue moral o institucional, por el contrario, se volvió tan real, que se reanudó la actividad constante en las salas del *Conservatorio*. Cada vez aparecen más conciertos de estudiantes cubiertos en reseñas en los distintos diarios. El *Conservatorio Nacional* financió la actividad e infraestructura que la compañía de opera

[60] Vale la pena mencionar que esta agrupación incluía banda militar para «amenizar» las presentaciones.

necesitó, convirtiéndose en el modelo a seguir para otras iniciativas similares. A continuación se mencionan los mecanismos que dispararon esta situación.

6.2.1 El Conservatorio hace frente a la escena musical existente.

A lo largo de este trabajo, hemos visto cómo la iniciativa de los propios músicos orilla a las acciones de las autoridades del Conservatorio Nacional y de los empresarios. La convivencia de grupos artísticos al interior de los salones de cine, de los grandes teatros y en otros espacios, fomentó la integración de comunidades artísticas que se constituían como figuras sociales.

Esta situación es principalmente beneficiada, en principio, por tres factores:

El director del CONSERVATORIO RAFAEL TELLO, y su perspectiva de la enseñanza musical más tendiente a lo independiente a partir de una perspectiva más plural y una visión culturalmente más abierta, constata en la siguiente cita, que los músicos vivían a merced de los designios de empresarios abusivos. Extraje los siguientes fragmentos, del anuncio de los planes de estudio en el Conservatorio Nacional fechado el lunes 29 de marzo de 1915 (*El Monitor* : 1).

> «El señor Rafael Tello, director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, acaba de presentar para su aprobación, un importante proyecto de reformas al plan de estudios de ese establecimiento, el que tiende principalmente a la reducción de presupuesto, debido al estado económico del país, y al mismo tiempo evitar la fatiga de los educandos, tanto física como intelectual.
>
> SE ANEXAN VARIOS PLANTELES. Entre las reformas principales al citado plan de estudios se encuentra la fundación de la escuela preparatoria anexa al Conservatorio y esto se consigue anexando el Kindergarten y las escuelas primarias elemental y superior de uno y otro sexo, y de esta manera se consigue disminuir un año y seleccionar el personal de alumnos.

> Es factible el anexar las escuelas porque no demanda gasto alguno al presupuesto, en vista de que son designados los establecimientos por la Dirección de Educación Primaria; el Conservatorio respetará la enseñanza y sólo tendrá a su cargo la educación militar que será dada por los profesores de solfeo del Conservatorio. Como consecuencia de lo anterior, los estudios darán principio con el segundo grado, donde terminará la carrera artística. En este grado se proponen las clases de Literatura y Lectura Estética, que serán dadas como materias de enseñanza sistemática y en forma de conferencias.
>
> ARTISTAS NO MÚSICOS. El tercer grado es para crear profesores y "virtuosos"; se cursarán "La Estética Musical," que al par de la Literatura, será dada en forma de curso completo y sistemático y con conferencias metódicas.[…] Este aumento de materias es, por su cultura artística, para formar artistas y no músicos o cantantes mecánicos[61] […]
>
> LA ÓPERA MEXICANA. Se creará la Opera Mexicana, que servirá como práctica escolar de los alumnos y al mismo tiempo proporcionará oportunidad a los compositores mexicanos el que escuchen sus producciones. Los propósitos del señor Téllez al crear la ópera Mexicana son para que los alumnos puedan aprovechar sus adelantos y también para que tomen parte como empresarios, evitando de esta manera la inicua (sic.) explotación de empresarios sin conciencia (sic.).»

Con esto, el CONSERVATORIO dobló esfuerzos en la formación artística y la educación artística desde temprana edad. La frase *«para formar artistas y no músicos o cantantes mecánicos»* denota ya preocupaciones muy concretas en el equipo del SR. TELLO por

[61] En el argot de la enseñanza musical aun en nuestro días, el término cantante mecánico se utiliza para denominar la ejecución sin problemas técnicas y con absoluta corrección, pero sin la carga expresiva que la música requiere.

lo que ellos juzgaban calidad de ejecución. Otras áreas son beneficiadas en el informe, pero sobre todo nos interesa el último anuncio en el discurso: el apoyo a la ópera a través de una compañía propia del Conservatorio; RAFAEL TELLO otorgó su apoyo incondicional a la serie de músicos capitalinos, principalmente cinematográficos ya que, si bien las temporadas de conciertos poco consideraban el trabajo racional de un músico, peor era la situación para los músicos que trabajaban en los cinematógrafos, ahora convertidos en complejos de diversiones públicas.

6.2.2 Las comunidades se volvieron empresas.

En una atmósfera invadida por las programaciones de opereta y zarzuela más que por repertorios de música de concierto, los empresarios financiaron la presentación de óperas de gran formato y difícil montaje en manos de músicos muy avezados y profesionales, con presentaciones en cortas temporadas. A esos llamados acudían gran cantidad de músicos, muchos del *Conservatorio* por supuesto, que eran constantemente anunciados como tales: profesores del *Conservatorio*. Llegó el momento en el que algunos anuncios periodísticos tuvieron la necesidad de nombrar a la Orquesta del Conservatorio como «la legítima», para que el espectador tuviera una idea clara[62].

Lo que es verdad es que el proyecto de reformas de TELLO fue también una provocación para que los músicos trabajaran aliados frente a los empresarios. Si recordamos el capítulo anterior, habremos ubicado aquella vieja convocatoria a principios de 1914 de una desconocida compañía de ópera en formación. En menos de un año, encontramos que aquella daba origen a la COMPAÑÍA MEXICANA DE ÓPERA agrupa-

---

[62] La revisión de la historia de la orquesta del Conservatorio siempre deber ser minuciosa, so pena de confundir sus períodos de baja actividad con apariciones de grupos de profesores del Conservatorio tocando juntos.

ción presidida por los propios intérpretes. Esta compañía fue responsable ente 1915 y 1917, de colocar en los escenarios capitalinos a múltiples señoritas que sin mayor formación musical interpretaban complejos papeles operísticos a saber, Tosca y Bohemia con los protagónicos (*Tosca* y *Mimí* respectivamente etc.) El lector no debe tomar este comentario como deprecativo, ya que sabemos de la horizontalidad de repertorios de la cultura musical europea desde el siglo XIX. Sin embargo, es definitivo que todos podemos hacer música como los grandes, pero para acceder a repertorios de conservación estilística e interpretativa, los músicos debían prepararse muchos años. Personas sumamente sencillas y encantadoras como MERCEDES MENDOZA y de quien hablaremos adelante, dan entrevistas a los diarios como grandes divas, todavía desconcertadas al revelar su origen humilde. Sin embargo, detrás de esta interesante iniciativa, estaban cantantes como JOSEFINA LLACA cuya trayectoria sustentaba al menos simbólicamente la seriedad del proyecto.

Esto a fin de cuentas puede causar extrañeza entre quienes practican una formación académica en la música. Sin embargo, la lectura de la novela de la Revolución Mexicana, o los testimonios documentados por JOHN REED en su libro *México Insurgente*, dan clara muestra de que la riqueza musical de la tradición mexicana, permite un diálogo sin problemas con los lenguajes musicales europeos; evidentemente por sus similitudes estructurales y armónicas en principio. A fin de cuentas, la música tradicional del mestizaje en México, tiene los mismos orígenes que la tradición vocal, a través de la llegada de la música española en la conquista.

No sólo cargaban encima la responsabilidad de presentar espectáculos con obras demandantes que seguramente preparaban en muy poco tiempo, sino que además debían servir incondicionalmente al consumo de espectáculos públicos en la ciudad de México, teniendo que trabajar a veces hasta en tres distintos lugares un mismo

día. Tal es el caso de GRANAT y su afán de diferir por muy poco los horarios de conciertos entre las proyecciones del *Teatro Garibaldi* y el SALÓN ROJO, queriendo presentar igualmente recital de cantantes en ambos lugares. (e.g. 17:30 y 21:00 hrs en el *Garibaldi*, 19:00 hrs. en el SALÓN ROJO (*El Monitor*, 1915.04.01 jue))

El 23 de marzo de 1915, se da a conocer la noticia sobre la formación de la «*Compañía Impulsadora de Opera*» que arrancó temporada contratando el Teatro *Arbeu* a partir el domingo de Pascua. De esta compañía hay buenas anécdotas, como la sucedida el 21 de abril de 1915, cuando después de una de sus presentaciones de *Rigoletto* en temporada, se acercaron al palco de ROQUE GONZÁLEZ GARZA, presidente de la Soberana Convención Revolucionaria, respaldados por el crítico RAFEL PÉREZ TAYLOR, a pedirle apoyo para su compañía (*El Norte*. 1915.04.21 mié : 4). Definitivamente es esta la compañía que más comienza a sonar en los diarios. La soprano SOLEDAD ABAUNZA, como personaje de la clase pudiente capitalina, que por cierto participaba todavía en esos años en los conciertos del *Stabat Mater* del SALÓN ROJO, organizó fiestas que buscan demostrar lo sustentable de aquel proyecto, pero sobre todo para ganar reconocimiento entre la clase pudiente.

Otras compañías independientes buscaban también caminos, como la *Compañía Mexicana de Ópera Italiana*, formada y gestionada en su totalidad por cantantes mexicanos. MARÍA DE LA FRAGA entre otras, participó en dicho proyecto, posteriormente apoyado por Navarrete y Cia. en cuanto se hizo evidente la pertinencia económica del renacimiento de la ópera. Esta compañía interactúo en múltiples ocasiones con la Orquesta del Conservatorio y recibió apoyo de dicha institución. Sus presentaciones sucedieron en principio en el *Teatro Mexicano*. (*El Norte*. 1915.05.27 jue :4).

Otras compañías con integrantes extranjeros, se vieron beneficiadas por esta serie de "operativos" en pro de la ópera y el *bel canto*. CARMEN CAISSADE y su compañía de ópera se abrieron paso operando bajo la producción de varios empresarios interesa-

dos en participar del fenómeno. En EL HIDALGO debutó desde 1915 CONSUELO ESCOBAR y el tenor TORRES OVANDO con un *Rigoletto*; juntos como compañía también tuvieron algunas presentaciones postreras.

Sin embargo, debemos decir que la crítica especializada tenía mucho que decir al respecto de estas compañías. Sólo algunas de ellas eran reconocidas. Los críticos identificaban la sencillez y economía exagerada de las producciones operísticas, y por supuesto también detectaban las deficiencias de sus intérpretes. Esto lejos de desacreditar el fenómeno del renacimiento operístico lo fortaleció, ya que de todas formas, las diversiones públicas no morirían. Nombres como el de MERCEDES MENDOZA aparecen en los diarios y portadas de revistas como grandes divas: *«¿Antes de tomar la resolución de entrar al teatro, a qué se dedicaba usted? -Trabajaba. Cosía, y la señora con quien estaba me consideraba mucho.»* (*Revista México*. 1916.08.24 núm 43: 5 y 14).

Viniendo de provincia, y siendo trabajadora, es muy probable que de alguna u otra forma pudiera haber estado en contacto con la música europea de concierto. Por descabellado que esto suene, vale la pena revisar las revistas: *Revista México* y *Cultura Musical* editadas por personalidades como Manuel M. Ponce, algunos años después (1921 y 1934), para dar cuenta de la participación de la provincia y de la penetración de la música de repertorios europeos a través de las capas sociales. Al respecto hemos hablado ya, en el primer capítulo.



Ilustración 6.1: Nuestra diva Mercedes Mendoza, de origen humilde «¿Antes de tomar la resolución de entrar al teatro, a qué se dedicaba usted? -Trabajaba. Cosía, y la señora con quien estaba me consideraba mucho.»

Aunque el *Conservatorio Nacional* se esforzaba por respaldar este auge con todo el poder y concentración de sus maestros y academias, el consumo popular se incrementó sin permitirse tiempo para sopranos con largos años de preparación en el Conservatorio. Es imposible, sin embargo, juzgar la ejecución de cantantes como Mercedes Mendoza y otros integrantes de aquellas compañías entusiastas.

> «Desde que un señor empresario tuvo la feliz "ocurrencia" de descubrir a una diva que canta más que GAONA torea y que "sube" a mayor altura que un "Zepellin" tipo poderoso, se ha soltado en esta metrópoli, una verdadera plaga de "divas", sin patente de autenticidad y una fiebre de cincuenta grados "Reaumur," entre los empresarios, por descubrir joyas del arte, en cualquier tugurio de barrio que, según ellos, son los sitios más a propósitos para que las tales joyas "se den."» Escribe MARIN GALAS. (aquí escribió RUBÉN DARIO) (*México*. 1916.08.31 núm 44: 5)

Cantantes como Alejandro Panciera, reciben los beneficios económicos expeditos, de la paga de boletos de entrada en muchas de estas funciones; músicos trabajando por sí mismos, son los mismos que se ubican detrás de las producciones de estas obras (*El Universal*. *Diario político de la mañana*. 1916.07.10 sáb : 6)

Llegó un momento en el que el espectáculo cinematográfico volvió a balancearse entre ofertas y demandas, por el nuevo impulso de la ópera. Por supuesto, sin olvidar la zarzuela y la opereta que prevalecieron como géneros socorridos.

Es muy probable que todo esto haya sido posible gracias a la fuerza y consolidación de aquella antigua y «*simpática Sociedad de Filarmónicos*» que para estos años, ya operaba a manera de una *Unión de Filarmónicos* cuya sede se encontraba en la 2ª de Betlemitas número 15, y en donde un salón de concierto albergaba presentaciones múltiples de música de cámara y solistas (De los Reyes). *La Unión* debió haber constituido el respaldo legal que impidió antes mayor actividad de atrilistas en la capital; es un hecho que fueron precisamente los filarmónicos, los primeros en hacer frente a la visión rapaz de los empresarios capitalinos.

Es evidente al revisar las carteleras a partir de 1915, que la actividad teatral se vio ligeramente mermada al menos a manera de temporadas ambiciosas e independientes, pero no así la actividad de los concertistas y cantantes. Siempre había espacios si bien no suficientes para albergarlos a todos, sí para dar trabajo a muchos. En los teatros de la ciudad se presentaban principalmente dramaturgia en temporadas cortas, zarzuela y opereta.

Los músicos estaban volviendo a ser reconocidos en el concertismo y no sólo como parte del espectáculo de variedades que implicaba el cine. Incluso los pequeños cines de lujo como el "*Au Rendez Vous*" ofrecían en sus programas especificaciones

cada vez más detalladas «*En los intermedios y en las vistas de arte, la orquesta Valenzuela tocará, entre otras piezas, las siguientes: Guillermo Tell, Rigoletto y Tosca. Precios: Matinés, luneta $0.25 tarde. luneta $0.35*» [*El Monitor*. 1915.05.02 dom : 4]

Los músicos del cine habían abandonado la penumbra y se han subido al escenario otra vez, a protagonizar los recitales.

Mal momento para levantarse del atril alumbrado en la oscuridad. Grandes obras cinematográficas se estrenaron en México en el siguiente año. El tráfico de las películas estadounidenses antes mermado por la invasión y por otros factores, se verá restituido.

Sin embargo, vale la pena preguntarse en este caso, quién ocupa ahora el lugar bajo las pantallas. Los músicos filarmónicos y de academia operan grandes conciertos vocales en los cines… pero ¿quién musicaliza en la penumbra?

La situación no ha cambiado desde el siglo XIX para los solistas. Dice una solicitud del *Cine Palacio:*

> «[…] Se necesita un pianista con muy buenas referencias y que no sea vicioso.» [*El Universal*. Diario político de la mañana. 1916.10.16 lun : 6]

Los solistas seguían trabajando en los cines, pero al parecer, los tabúes y signos de demérito en su trabajo se comenzaron a evidenciar. La maestra PICHARDO, en entrevista, recuerda a músicos estudiantes del CONSERVATORIO en los primeros años de los años veinte, trabajando a cambio de una botella de licor o de vino. La actividad se comenzó a volver más marginal para los solistas, a menos de que las presentaciones fueran de número de música de repertorio alternando con las películas con el formato de las variedades francesas.

Los atrilistas del *Conservatorio* que me invitaron a seguir en esta búsqueda, regresaron al concertismo. Sin embargo, ahí donde permanecieron los grandes concertistas, se perdieron también los grandes compositores de música para cine en México.

6.2.3 Zeta y un nuevo ensamble.

Una vez identificado el hecho tal que la música de Cine en México no tuvo oportunidad de nacer en los años diez, valía la pena saber qué opinaban los autores de la naciente crítica especializada de cine en México. Quizás con cada vez más especialización, alguien ponga ante nuestros ojos la labor de aquellos músicos secretos. El México pos revolucionario está naciendo. La institucionalización y validación del *Conservatorio Nacional*, permitió la reaparición en escena de los pilares de la educación musical en México como MANUEL M. PONCE, que eran, a mi parecer, fuertes pilares morales sobre todo, que sostenían simbólicamente a todos aquellos músicos de formación académica.

En 1915 aparece el periódico *Excelsior*, con la que se convertirá en la columna más importante de esos primero años de la crítica, por ser la segunda relacionada con espectáculos, editada diariamente en un diario de tal circulación; y únicamente precedida por la que sostenía RAFAEL PÉREZ TAYLOR en *El Universal*

Transcribo aquí lo que me parece representativo del tercer día de la columna en el *Excelsior*, donde ZETA, de quien hablamos en la introducción de este trabajo, decide explicar porqué no ha hablado ni hablará sobre los músicos cinematográficos. A continuación la trascripción del artículo, donde he marcado con series de «xxxx» los contenidos que ya no son ilegibles en el diario impreso y en el material microfilmado. La nota comienza haciendo referencia de las loas que en otros países, como Chile, se hacen a sus héroes patrios, y continúa:

> « […] En México, con « *nuestra hiperestecia* » sería imposible. Pero no quiero referirme a ellos hoy; reservo los mustios lauros de mi débil prosa para la testa del que inventó las orquestas típicas, agrupaciones musicales así llamadas por que son verdaderos tipos de incongruencia.
>
> Ese ciudadano en cuyo *cherumen* se incubó la idea de las tales orquestas, merece bien de la patria, ya que a él se deberá, en no lejano día, la salvajización (si no choca la palabreja) del sentido auditivo de nuestro público.
>
> Uno de estos días me referí en este lugar a la letal influencia que la música simple y americana esta ejerciendo sobre los tiernos y maduros cogollos de nuestros aficionados al cinematógrafo; tengo que agregar hoy que el vehículo antipatriótico de esa plaga, son las orquestas típicas.
>
> Cada vez que, en la obscuridad de una sala de cinema oigáis tintineo de campanas, entrechocar de maderos, chillido de pitos, rezongar de sirenas automovilísticas, subrayando los compáses de una melodía que salta y salta, cual si estuviera coja, decid que estáis en la peligrosa proximidad de una orquesta típica.

Hasta este punto, hemos notado que Zeta llama orquestas típicas a ciertas agrupaciones que utilizan «maderos», «pitos» y sirenas automovilísticas, tímbres jamás asociados con éstas orquestas. El repertorio de orquesta típica contaba siempre con canciones tradicionales y arreglos inminentemente melódicos, lo cual hace de difícil comprensión su observación sobre «una melodía que salta y salta». Zeta continúa diciendo que,

> [P]or esta clase de orquestas el arte es lo de menos; provocar el aullido de los estimables conciudadanos como que en punto a música opinan como aquel no sé si rajah de la India a quien le arrobaba sobre todo, en un concierto, la algarabilla de las aficiones, constituye todo su anhelo.

> Y en esto no se han fijado los queridos colegas, que han abominado del cine en honor de un teatro ¡ay! que no tenemos; en esa filtración yanqui no ha reparado un poderoso colega que se ha erigido en paladín del nacionalismo en la educación xxxxular; en eso no se ha fijado tampoco la Dirección de las Bellas Artes. »
>
> «Sin embargo, el asunto no carece de importancia: fijaos en que la alevosa perversión del gusto artístico se ejerce sobre los públicos de cine, numerosísimos y heterogéneos; fijaos en que la carencia de otros espectáculos excluye la posibilidad de que el daño se contrarreste por la influencia de buena música.

Vale la pena notar, en este último párrafo, la mención de la filtración yanqui,

> [Y] después de fijaros, faltad de que cese este desenfreno desatentado de "fox-trots" idiotas, de "one steps" imbéciles y de tonterías armonizadas de factura gringa. Merece ello tanta preocupación por lo menos como la pésima enseñanza que sacan nuestros honestos aspirantes a ratero de las películas policíacas y de aventuras.
>
> Aparentemente todo esto no tiene nada que ver con "Escenarios y Pantallas," no obstante, viene más a cuento de lo que se cree; no sé quien hacía algunos días ha, unas cuantas observaciones sobre la trabazón estrecha que establece el espectador de películas entre la proyección y la música; tal se diría que se apoya en las frases melódicas para suplir las que faltan a los personajes de la "film".

En este párrafo, Zeta apunta con enojo a la relación inminente entre música y proyección ante la percepción del espectador, afirmación de trascendencia para nuestro estudio, por ubicarse como uno de los primeros críticos de cine que comenzó a tratar el tema. Continúa diciendo:

> Ahora que viene la clausura general de espectáculos, con motivo de la Semana Santa, clausura que los empresarios aprovechan para reforzar sus empresas y para organizar las novedades que ofrecerán en Pascua, podría ser pertinente que los dueños de cinematógrafos se echaran a pensar en esto y en la fealdad de las orquestas típicas, lo que los llevaría a convencerse de que interés suyo es cambiarlas por agrupaciones que tengan un concepto menos cerrado de lo artístico.
>
> « Estoy seguro que la temporada de Pascua, sería -entonces sí- para los concuerrentes xxxicos al cine, de verdaderas pascuas. ZETA » (Excélsior, 1917.03.20 mar : 5)

ZETA confundió una orquesta típica, como la LERDO DE TEJADA que tuvo una dotación instrumental completamente distinta a la que él critica, con un nuevo tipo de agrupación que, en efecto, llegó desde los Estados Unidos a través de un proceso de transculturización que por ahora no precisaremos: la *jazz band*. Esto, además de darnos datos al tema que tratamos de descubrir, también denota que la llegada de la jazz band a México fue un proceso poco notorio desde el punto de vista de su recepción. Sólo de pronto, los nuevos repertorios y timbres se estaban escuchando en lugares donde habitualmente tocaba una orquesta típica, como los cinematógrafos.

También vale la pena notar que esas orquestas típicas, seguramente también tocaban frente a la pantalla como ya lo había referido Mario Talavera, por lo tanto, los espacios y costumbres estaban preparados ya para recibir a las formas nuevas de cultura musical. Me parece que la *orquesta típica* estaba debilitándose para quedar como un resabio de la música de otro tiempo, a merced de un tráfico nuevo de influencias culturales que provenía de Estados Unidos en principio. Son otros los ensambles que comenzaron a llegar al cinematógrafo sin que los críticos los pudieran identificar con precisión; a decir verdad, jamás lo habían echo al menos en sus escritos… no tendrían por qué identificarlos ahora.

Me parece que las *jazz bands* que tocaron en la capital acompañando la película tuvieron un formato mucho más asequible para los exhibidores, ya que, integradas por menos ejecutantes que las grandes orquestas, y siendo tan prácticas y funcionales para los empresarios como un quinteto o cuarteto de cuerdas, tenían la posibilidad de tocar piezas de su repertorio que casi siempre era muy variado (DERBEZ, 1998) ; tenían además, la capacidad de extender o reducir sus piezas según la duración de una función de cine. Desde ese momento, las "*jazz bands*" ejecutaron con frecuencia frente a la pantalla. Queda probado así, que la crítica especializada llegó demasiado tarde como para revelarnos quiénes y cómo, hacían la música del cine de los años diez; tarde incluso para documentar con precisión la forma en que las orquestas típicas, y orquestas instrumentales en general, interactuaron con la pantalla. ¿Podríamos buscar nóminas para saber más al respecto? Quizás. Pero las nóminas de los grandes teatros y cines no son tan contundentes y asequibles sino hasta años venideros.

Con una de las primeras apariciones de la *jazz band* en México, y el abandono de ZETA, decido que la búsqueda a través de los años diez y los músicos de formación académica, podría llegar a su fin. Dejamos en 1916 a los músicos del CONSERVATORIO en la reconquista de espacios musicales ante demeritados en asistencia por la presencia de los cinematógrafos, y a su vez, conviviendo en el ejercicio de la música en los cines, con nuevos ensambles y nuevas manifestaciones musicales.

6.3 Comentarios preliminares.

Con esto quiero decir que el ejercicio de la música académica no desapareció de los cinematógrafos. Precisamente, 1916, termina con un acontecimiento musical y cultural importante en la capital: la apertura del teatro Olimpia de 1916. El Teatro Olim-

pia tuvo muchas inauguraciones, clausuras y reapaertura en su haber. Cito algunas frases de uno de los anuncios de la función inaugural:

> CINE OLIMPIA. Av. 16 de septiembre número 9. El cinemao más hermoso y elegante de la capital. Mañana sábado 9 de diciembre de 1916. REGIA INAUGURACIÓN. De 4 a 11 P.M. […] "La reche de oro" 5 actos con Pina Menichelli; "Corazón" (Diario de un niño) 1er Cuento […] "La Gloria [5 actos] obra interpretada por su autor, el prestigiado poeta italiano FEBO MARI»
>
> «LAS PROYECCIONES SERÁN ACOMPAÑADAS POR MÚSICA SELECTA DIRIJIDA [SIC] POR EL NOTABLE COMPOSTIOR SEÑOR GUILLERMO GÓMEZ» Luneta $0.30. Permanencia voluntaria. (*El Universal* vie 8.12.16: 6)

«Música selecta» durante todas esas proyecciones, indica para nosotros que, en películas de menor duración que los largometrajes de 1913 y 1914, podría significar la mano de un compilador mexicano. Especulo que esto también se encuentra ligado a la maleabilidad de los repertorios de *jazz band* y a las prácticas musicales mexicanas que se transformaban constantemente. Esta hipótesis será explorada en trabajos posteriores[63].

Por lo pronto, hemos dicho lo suficiente como para abandonar nuestra revisión hemero-historiográfica aquí, sentando así un precedente para otros estudios sobre el tema y los años aquí abordados. La posibilidad de que los años diez, antes de 1916 vieran nacer al primer músico académico mexicano autor de una partitura cinematográfica, que no compilación musical que llegara hasta nuestros días, quedó cerra-

[63] Precisamente el Cine Olimpia será testigo de acontecimientos importantes en el desarrollo de la música para cine en México.

da por ahora y hasta las próximas indagaciones. Podemos decir que lo que sí sabemos que fue probable, es que músicos como Anaya o Saloma hayan sido autores de las primeras compilaciones musicales mexicanas para cine, situación que ubica a México en un desarrollo sincrónico con otros países.

6.4 Conclusiones.

En el primer capítulo reconocimos la importancia de la música en los orígenes del cinematógrafo. Identificamos lo problemático que resulta obviar los términos musicales en los que se realizó la primer exhibición cinematográfica en París, 1895. Ligado a la ciencia, y en el caso de los fenómenos de recepción a las diversiones públicas, el cine no tuvo oportunidad de ligarse a la música de inmediato. En Europa y otros países, en los que las comunidades de creadores estaban atentas a la evolución del nuevo invento, los acontecimientos sobre la música cinematográfica se vieron beneficiados. Y no sólo en cuanto a música cinematográfica, sino a toda la música que ocurriera dentro de un recinto cinematográfico.

En Francia y Estados Unidos, por ejemplo, el músico de cine se constituyó en un oficio. En México, el músico no era de cine sino de teatros y diversiones públicas en general, como bien lo denota la *Primera Unión de Filarmónicos* de América, la mexicana, que albergaba a músicos de distintos espectáculos.

Es por esto que la ocurrencia de la música en los cines, es siempre resultado de la participación de: hacedores de cine, exhibidores y músicos. Así es como la música en el período mudo se convierte más en un fenómeno de recepción; es el momento en el que el creador musical toma parte del proceso creativo de una película, pero lo

hace al lado de los espectadores. Por lo tanto, podemos establecer las siguientes conclusiones:

1. La organización social mexicana durante el siglo XIX, fue terreno fértil para que los modelos culturales europeos fueran difundidos a través de la población. Dentro de la música, los repertorios de los músicos populares y de salones privados, estuvieron fragmentados según las clases sociales, pero a grosso modo, muchos estratos sociales conocían las formas europeas de cultura.

2. El cine de los primeros tiempos se relacionó con la música, desde el punto de vista de su recepción, como un valor agregado frente al resto de las diversiones públicas.

3. La música en los cines de la Ciudad de México, durante los años diez, constituyó un fenómeno de recepción principalmente, al no estar ligado en los años diez, con la producción cinematográfica del país.

Con respecto a la interacción de los intérpretes y compositores del CONSERVATORIO NACIONAL y el cine:

1. Los músicos comenzaron a asistir a las funciones cinematográficas, por el hábito de participar en las diversiones públicas de la capital. Estas no representaron un valor agregado, hasta que el trabajo especializado de los atrilistas significó ventajas competitivas para los exhibidores.

2. Los músicos ponderaron la actividad en el cine y otros lugares más redituables para ellos, además de trabajar para las temporadas de la ORQUESTA DEL CONSERVATORIO, que se debilitaron paulatinamente entre 1912 y 1915.

3. En 1912, los músicos del CONSERVATORIO interpretaron el repertorio académico de concierto, en el medio de las diversiones públicas. Todo esto beneficiado por la apertura de los cinematógrafos, y la competencia por intérpretes del Conservatorio. Siendo la orquesta del Conservatorio la manera más sencilla y renombrada de reunir una fuerza orquestal, el trabajo fue prolijo para sus músicos.

4. Por esto, los cines de "primera" contrataron a los maestros del Conservatorio para ejecutar en sus espacios como valores agregados dentro de sus espectáculos multidisciplinarios, que heredaban ese formato de las variedades europeas. EL CINE SE CONVIRTIÓ EN UNA SALA ALTERNATIVA DE MÚSICA DE REPERTORIOS ACADÉMICOS DE CONCIERTO, donde los públicos pudieron escuchar a menor precio, las diversiones destinadas principalmente a clases más acaudaladas. Si bien la mayor parte de la población conocía estos repertorios, al convertirse el cine en espacio de confluencia de diversos tipos de cultura musical, aunque no todos, la horizontalidad social de estos repertorios fue factible.

5. En 1913 llegaron los largometrajes a México. A la par, el Conservatorio Nacional aceptó abiertamente el espectáculo cinematográfico acompañado por música orquestal, al presentar su propia orquesta en una función de cine en 1913. Los ejercicios de ejecución orquestal en los cines se vuelven más constantes ese año, y el esfuerzo fue directamente del director de la Orquesta del Conservatorio.

6. En ese ambiente, se ejecutaron en México las primeras partituras para cine; pudo haber nacido la primera partitura cinematográfica mexicana, pero al

parecer, las condiciones laborales y el difícil clima revolucionario, colocaron a los cinematógrafos en un formato de competencia más que como espacios de novedad y experimentación a la manera de 1912 y 1913. Noto que los empresarios ya no peleaban por tener el espectáculo más interdisciplinario, pero sí el más concurrido con los recursos que fueran necesarios. Sigo al Dr. de los Reyes, cuando habla del consumo cinematográfico de la época como un constante «vivir de sueños» y sistema de evasión; la explosión numérica de salas cinematográficas en la época en plena Revolución mexicana, debe estar relacionada con esto.

7. Al ver su posición amenazada, el Conservatorio a cargo de Julián Carrillo, cierra filas deslindándose cada vez más de la actividad de los cines de la ciudad de México, y deja que sus propios egresados o estudiantes, cubran la demanda de música académica. En la ciudad de México, nunca en la historia de las dos primeras décadas de cine, faltaron músicos o valores agregados para el cinematógrafo.

8. Finalmente, el Conservatorio Nacional hizo un gran esfuerzo por recuperar la tradición operística en los momentos en que el cine estaba más lastimado por el clima sociopolítico. Las actualidades ya no sólo se veían en los documentales sino en el teatro de Revista. La zarzuela se apoya en la segunda mitad de los años diez, y se hace una gran campaña para recuperar la ópera. Para ese momento, ya pocos músicos pensaban en emprender grandes cruzadas organizacionales para musicalizar una película con orquesta… una orquesta que como en los últimos años, hubieran tenido que organizar ellos mismos.

9. Justo en esa coyuntura, comienza la propagación paulatina de las "jazz band", que sólo aprovecharán un formato originado hacía mucho tiempo por los

propios músicos académicos: *la orquesta típica*, cuyo formato beneficia la propagación de las primeras. Siendo una agrupación muy práctica, los empresarios cinematográficos contratan *jazz bands* antes que otra opción, alejando cada vez más a los repertorios académicos, de la música para cine. La música del Conservatorio, quedó confinada a interactuar con muchas otras manifestaciones sonoras, en el *lobby* de los cines y teatros.

10. **Por lo tanto, la música cinematográfica orquestal para largometrajes escrita por un compositor mexicano no apareció en México antes de 1916; pero sí se ejerció la compilación musical tal como sucedió en otros países, así como la interpretación de compositores europeos. Los primeros años de la década de los diez, transformaron la recepción del fenómeno cinematográfico y, gracias a películas como Excelsior o Cabiria, sabemos que nuestros músicos entraron en contacto con dichas compilaciones y composiciones italianas y alemanas principalmente, sirviendo esta experiencia, quizás, como catalizador en el abandono de los ideales francófilos del porfirismo, que bien se pudieron haber impreso en la musicalización cinematográfica de años venideros.**

6.4.1 Comentarios finales.

En un principio, el Conservatorio Nacional pareció haber tenido intereses importantes, bien sea simbólicos, económicos, o estéticos, para que su orquesta participará en la musicalización de películas de suma importancia en la historia de la exhibición de cine en México. Sin embargo la inestabilidad y variaciones en el consumo cultural de la capital, impidieron que la relación entre las instituciones, explorara formas de asegurar su continuidad. Los músicos académicos, por su parte, jamás tuvieron oportunidad de ver algún beneficio material, o estético, en seguir trabajando en la-

boriosos trabajos de musicalización para el cine de los años diez – basta el caso de nuestros primeros posibles compiladores –. La crisis que notamos llegado el año de 1917, responde como dijimos al pragmatismo de los empresarios, al contratar agrupaciones de jazz mucho más económicas, y quizás con repertorios menos adecuados para esta práctica. De cualquier forma, los años veinte estaban por comenzar, y se regirán por otro tipo de criterios no sólo estéticos, sino también económicos, políticos, e ideológicos[64]. La *jazz band* había llegado para quedarse, y la fuerza del cine estadounidense estaba por manifestarse en la Ciudad de México; entre 1917 y 1918 se estrenarían los largometrajes estadounidenses que no se vieron en el momento de los conflictos de distribución, a saber, *Civilization* de THOMAS H. INCE, e INTOLERANCE y BIRTH OF A NATION de GRIFFITH.

En 1914, justo cuando la musicalización orquestal, estaba en su momento de gloria en la Ciudad de México, la Revolución y los acontecimientos mundiales ensombrecieron el panorama creativo y laboral. Cuando los empresarios cinematográficos trataron de levantarse, los músicos del Conservatorio Nacional habían tenido que ponderar una vez más su trabajo como artistas en la ópera y los géneros chicos, en decadencia durante los años del auge del largometraje italiano en la ciudad; como vimos, el mismo Conservatorio Nacional ayudó a dar impulso a la generación de nuevas compañías de ópera. Los músicos académicos en la Ciudad de México, no tuvieron jamás el tiempo para estar en contacto pleno con el cine mudo, pero sí encontraron en el cinematógrafo, una manera tan o más eficiente que cualquier otra, para hacer llegar su arte a numerosos públicos. Muy probablemente, los músicos de los cines en la Ciudad de México, disfrutaron de la condición única de tener a su dispo-

---

[64] Como un ejemplo casuístico me gusta referir el artículo del maestro MANUEL M. PONCE, en su revista México (1921.04 Núm 5), cuando ataca con desdén los *fox trots* y la batería de los cinematógrafos.

sición varias salas de concierto en una sola ciudad; acompañadas cada una de espectadores conmovidos por el cine, y su capacidad de reunir en un solo espacio a grandes concertistas y espectadores que en lugar de llorar por su guerra civil, lloraron por las guerras púnicas en *Cabiria*, y por el débil toser de Mimí al final de la *Bohemia*.

Por otro lado, insisto que hay otra cultura musical de la que no me he ocupado; que comienza en la orquesta típica y termina en lo que mi abuelo suele recordar con añoranza como los cines "piojito" y los agujeros de "zapato roto". Ahí es donde seguramente se forjaba todos los días la otra cultura musical cinematográfica de nuestro país. El maestro MANUEL ESPERÓN, me concedió una entrevista en 2001, hablándome de su experiencia en el CINE MINA, acompañando cantantes de géneros populares en los intermedios de las películas en los años veinte.

Algo he registrado sobre esos fenómenos ya, y me queda claro que la música del cine mudo en México no necesitó partituras para existir. Ni grandes teatros, ni musicalizadores que vieran la pantalla. Sólo sucedió que construí los linderos de este trabajo, a un paso del jazz y de la crítica cinematográfica; el momento en el que la improvisación en grupo mantendrá tocando a los ensambles durante toda la película, y a los compositores y compiladores de partituras fijando sus propias arenas en aquella lucha amistosa.

6.4.2 1917 y en adelante.

La crítica cinematográfica surgió entre 1913 y 1916, y llegó buscando la musicalización a la manera europea, o estadounidense. Quiero, fuera del corpus metodológico de este trabajo, citar la totalidad de un texto trascrito por ANGEL MIQUEL de un artículo

de RAFEL PÉREZ TAYLOR referente a un pianista de cine. El artículo está publicado un 5 de mayo de 1917 en el diario *El Universal*:

> La otra noche, al salir del cine, cuando el público emocionado comentaba la muerte de la **Bertini** en Fedora, el pianista del salón se me acercó temeroso y humilde, para suplicarme le concediera un momento de charla justificante y sincera.
>
> Accedí gustoso y para ello nos introdujimos a un café de barrio; y mientras los clásicos "chales" nos traían sus especialidades de harina, el pianista, fatigado, me desarrolló su calvario del cine.
>
> — ¿Por qué nos ataca usted tan seguido? Bien se nota que ignora el trabajo penoso que nos hace estar hora tras hora sobre ese mamotreto insoportable del plano; porque nosotros ya no somos artistas, no sentimos la sensación exquisita del aplauso, ni tampoco posesionados del ritmo buscamos un desahogo a nuestras miserias cotidianas.
>
> El "maestro", con su cubeta desorientada y llena de grasa; con la pelambre hirsuta que le caía en salutación por las sienes; con su principio de corbata, que fue anuncio de sedería, y con sus ojos borrosos y llenos de amarga tristeza, dejaba caer sus manos huesudas sobre los panecillos de confección chinesca y en gran nerviosidad los llevaba a los labios para morderlos en declaración absoluta del apetito no des mentido,
>
> Y continuó refiriéndome su calvario:
>
> —Cuando llegamos a] cine, fresquecitos, tocamos con gusto, media hora, a veces una hora; pero surge el cansancio, la monotonía de tocar siempre lo mismo. Como pobre, no puedo comprar las últimas novedades y me concreto a pasar al piano lo único que sé, lo que he aprendido, doce two-steps ocho valses, unas cuantas mazurcas, unos arreglos de ópera, algo de opereta y se acabó.

Nosotros no nos damos cuenta de la película. Tenemos tan fatigada la vista! Y eso de estar encorvado corno un vencido, sobre el piano, sobre ese instrumento maldito que fue mi ilusión cuando iba al conservatorio [sic], pero que fracasado, lo tengo ahora como el pretexto para vivir. Y las horas brotan pavorosas para nosotros. Desde las cuatro de la tarde hasta las once de la noche: ¡siete horas continuas!

El "maestro" apoyaba la barbilla en el pecho y suspiraba hondamente por su triste oficio.

— no es usted compositor?

—A veces sí. He compuesto algunas danzas, pero cuando se me olvida alguna pieza y la película pide algo trágico, improviso repentina mente para luego olvidarme de lo que he improvisado. Esta labor agotante que cansa y mata no tiene ya parentesco ninguno con el arte. Cuando al arte se lo toma como mercancía y hay que vivir de él, ah, mi amigo!, el arte es implacable, vengativo, nos deja, nos abandona, y ya sin inspiración ni ilusiones arrastrarnos nuestros pocos conocimientos por los cines a razón de tanto la hora.

El pianista, agotada su verbosidad y terminada la taza de café, trató de levantarse con fuerza, pero un agudo dolor lo volvió sobre su asiento

—Los riñones, amigo, los riñones. Eso de estar sentados constantemente, nos arruina! Y todo para qué. Para llevar unos cuantos centavos a la casa a costa de nuestra vida, que vamos dejando en jirones sobre el taburete del odiado piano. No nos siga atacando, no tenemos la culpa Cuando se tiene que vivir hay que hacer la lucha de cualquier manera. Usted la hace en el periodismo y yo la hago en los cines.

> Y a contemplar la actitud poco gallarda del "maestro", que es un compositor desconocido y que deja parte de su vida en el piano para garlarse un pedazo de pan, comprendí entonces, que el arte no hay que buscarlo en las manos de los "maestros" de cines, sino en otras partes, adonde el arte tenga manifestaciones de aristocracia y no de fariseísmo. » (*El Universal* 1917.04.25: 8)

Aparecen aquí muchos indicadores, sentimientos y situaciones que parece que se comienzan a perfilar casi más de cuatro años antes. El pianista habla de artículos anteriores donde PÉREZ TAYLOR atacó a los músicos de cine. En efecto, PÉREZ TAYLOR ó HIPÓLITO SEIJAS como firmaba, escribió en contra de los pianistas, respaldado en su cultura musical cinematográfica adquirida en Estados Unidos, país en el que pasó algún tiempo escribiendo también. GONZÁLEZ CASANOVA recopiló fragmentos de estas notas de las cuales citaré algunas (GONZÁLEZ CASANOVA, 2000: 109):

Para la película *La marcha nupcial*:

> Como nota ridícula hay que hacer constar dos cosas: …la segunda, cuando el título decía Vals amoroso de Moskozky y el pianista arrancó con un danzón canallesco que estaba en contraposición de lo expuesto en la cinta […] ¡Más propiedad, señores músicos! (18.03.1917)

Más tarde escribe:

> Y qué diría el cronista de cines acerca de los pianistas neurasténicos que lo descantean en su labor? A veces escucha algo parecido a una sonata: se cambia, repentinamente, por un danzón; siguen unos acordes violentos y terminan por un final de abracadabra. Todo esto, queridos lectores, ahuyenta a los señores inspiración y hace se pierda el hilo del asunto, y no sabe el cronista si Powell degolló a su amada o a su enemiga, o si Pinckles se devoró a una troglodita o si en realidad fue a una milanesa de cualquier restaurant. (27.03.1917)

La crítica de Seijas exigió ya una sensibilidad cinematográfica en músicos versados. Definitivamente la formación académica pudo haber asistido este proceso; pero eso no lo podremos saber, hasta haber agotado nuestras fuentes, y sin haber leído las partituras mexicanas de aquel tiempo. La vuelta a la página, nos revelará finalmente, quién venció… la exigencia de la crítica en busca de una homologación con los códigos extranjeros, o los músicos mexicanos y su infinito pasado musical…

6.5 Epílogo.

Que se prendan las luces de la sala…

Hoy miro como se restauran los filmes mexicanos del pasado y se exhiben en absoluto silencio, o, en el mejor de los casos, invitando un pianista solitario que toque lo que quiera y pueda, pero sobre todo; genio o no; invitando siempre al que cobre menos.

El ejercer la musicalización cinematográfica del cine mudo en la actualidad, me ha permitido dar lecturas distintas al fenómeno:

No es que los públicos de los años diez se hayan acostumbrado a que todas las funciones estuvieran musicalizadas, o que no chistaran si la película se proyectaba en silencio. Finalmente, los productores de espectáculos durante tres décadas estaban generando un objeto cultural llamado "función cinematográfica", aprovechando la capacidad de asombro de los capitalinos y explotándola económicamente. Los críticos de la época, llegaron tarde y mal informados (a la manera del extranjero); además de que la cultura mexicana en el campo, la ciudad y su respectivo intercambio de códigos, no era de fue incumbencia.

Finalmente, la música siempre estuvo en los cines. Y en esos músicos de cine, estuvieron al menos las semillas de lo que después sería nuestra música cinematográfica.

Quiero, para terminar, hacer una paráfrasis a las palabras, aparentemente negativas pero comprensibles de PÉREZ TAYLOR:

…el arte no hay que buscarlo en las manos de los aristócratas y fariseos [empresarios y críticos tempranos del cine], sino en otras partes, adonde el arte está; en manos de los músicos "maestros" de cine.

FINE

7 BIBLIOGRAFÍA

7.1.1 Publicaciones.

Almoina Fidalgo, Helena

1980 *Notas para la Historia del Cine en México Tomo I*
Filmoteca UNAM. México, D.F.
255 págs.

1988 *Hacía una bibliografía en castellano del cine*
Universidad Nacional Autónoma de México / SEP. México, D.F.
208 págs. (Incluye bibliografía)

Anderson, Gillian

1988 *Music for Silent Films*
Library of Congress. Government Printing Office. Washington, E.U.

Brenner, Helmut

2000 *Juventino Rosas. His life, his work, his time*
Harmonie Park Press. Warren, Michigan
192 págs. (Incluye bibliografía)

Campa, Gustavo E.

[1992] *Críticas musicales*
1911 CENIDIM. INBA. CONACULTA. México, D.F.
352 págs.

Carredano, Consuelo

1992 *Felipe Villanueva 1862-1893*
CENIDIM "Carlos Chávez". México, D.F.
171 págs. (Incluye bibliografía)

Chapa Bezanilla, María de los Ángeles

1993 *Catálogo del acervo musical de propiedad literaria de la Biblioteca Nacional*
Universidad Nacional Autónoma de México / IIB. México, D.F.
299 págs. (Incluye bibliografía)

Chion, Michel

1997 *L'audiovisione - Suono e immagine nel cinema.*
Ed. Lindau. Torino, Italia
(Incluye bibliografía)

Colón Perales, Carlos; Infante del Rosal, Fernando; Lombardo Ortega, Manuel

1997 *Historia y teoría de la música en el cine : presencias afectivas*
Alfar Universidad / Serie Manuales 88. Sevilla
296 págs. (Incluye bibliografía)

Dávalos Orozco, Ferderico

1996 *Albores del cine mexicano.*
Editorial Clío. México, D.F.
85 págs. (Incluye bibliografía)

De los Reyes, Aurelio

1973 *Los orígenes del Cine en México (1896-1900)*
Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.
196 págs. (Incluye bibliografía)

1986 *Filmografía del cine mudo mexicano (1896-1920)*
Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.

1993 *Cine y Sociedad en México II : Bajo el cielo de México.* Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.

1996 *Gabriel Veyre representante de Lumiere. Cartas a su madre.*
Filmoteca UNAM. Comité para la conmemoración de los cien años del cine mexicano.. México, D.F.
71 págs.

1996 [1981] *Cine y Sociedad en México I : Vivir de sueños*
Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.

1997 *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)).* Trillas . México, D.F. 117 págs. Colección Linterna Mágica 10. 3a reimpresión.

Derbez, Alain

2001 *El Jazz en México. Datos para una historia.*
Fondo de Cultura Económica. México, D.F.
480 págs.

Díaz Du-Pond,

1978 *Cincuenta anos de opera en mexico : Testimonio operistico*
UNAM. México, D.F.
326 págs.

Dueñas, Pablo

1994 *Las divas en el teatro de revista mexicano.*
Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos. México, D.F.
224 págs.

Enríquez, Lucero

1996 *Alfredo Carrasco. Mis Recuerdos.*

UNAM. Coordinación de Difusión Cultural.. México, D.F.
604 págs.

González Casanova, Manuel

2000 *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919.* Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 567 págs. (Incluye bibliografía)

Gubern, Roman

1973 [1969] *Historia del cine (vol. I)*
Editorial Lumen. Barcelona, España
372 págs.

1988 [1969] *Historia del cine (vols. II y III)*
Lumen. Barcelona

Jeanne, René ; Ford, Charles

1998 [1947] *Historia ilustrada del cine. (1) El cine mudo*
Alianza Editorial. Madrid, España
343 págs.

Larroyo, Francisco

1967 *Historia General de la Pedagogía.*
Editorial Porrúa. C.A., Argentina

Leal, Juan Felipe ; Barraza, Eduardo ; Jablonska, Alejandra

1993 *Vistas que no se ven*
Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.
143 págs. (Incluye bibliografía)

Leprohon, Pierre

1966 *El cine italiano*
ERA. México, D.F.
427 págs. Trad. Gloria López..

Maya, Aurea

1994 *Melesio Morales. Labor periodística (1838-1908)*
CENIDIM. INBA. CONACULTA. México, D.F.
217 págs. (Incluye bibliografía)
Selección, introducción, notas: Aurea Maya

Miller Marks, Martin

1997 *Music and the Silent Film. Context & Case Studies 1895-1924*
Oxford University Press. Nueva York, E.U.
303 págs. (Incluye bibliografía)

Miquel, Ángel

1995 *Por las Pantllas de la Ciudad de México*
Universidad de Guadalajara. Guadalajara, Jalisco
240 págs. (Incluye bibliografía)

1992 *Los Exaltados*
Universidad de Guadalajara.
Guadalajara, Jalisco
277 págs.

Moreno Rivas, Yolanda

1989 *Rostros el nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*
Fondo de Cultura Económica. México, D.F.
257 págs. (Incluye bibliografía)

Morín, Edgar

1972 *El cine o el hombre imaginativo.*

Seix Barral. Barcelona, España

Muría, José María

1996 *Correspondencia de Salvador Toscano*

Filmoteca UNAM. Comité para la conmemoración de los cien años del cine mexicano.. México, D.F.
71 págs.

Ochoa Serrano, Álvaro

1992 *Mitote, fandango y mariacheros*

Colegio de Michoacán. Guadalajara, Jal.
178 págs. (Incluye bibliografía)

Olvarría y Ferrari, Enrique

1961 [1911] *Reseña del Teatro en México (1895-1911)*

Pulido Granata, Francisco Ramón

1981 *La Tradición Operística en la Ciudad de México 1900-1911*
Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.
242 págs. (Incluye bibliografía)

Ramírez, Gabriel

1989 *Crónicas del Cine Mudo Mexicano*
Cineteca Nacional. México, D.F.
300 págs.

Ramo, Luciano

1961 *Historia de las Variedades*
UTEHA Arte. México, D.F.
208 págs. Trad. Baltasar Samper (del italiano)

Reyes de la Maza, Luis

1968 *Salón Rojo (Programas y crónicas del cine mudo en México)Tomo 1 (1895-1920)*
Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Difusión Cultural. México, D.F.

Robinson, David

1995 *Musique et cinéma muet*
Musée d'Orsay. "Les Dossiers du Musée d'Orsay". Paris, Francia
140 págs. (Incluye bibliografía)

Rodríguez Álvarez, Gabriel

2002 *TESIS: Contemporáneos y el Cineclub Mexicano.*
Impresión personal.. México, D.F.
349 págs. (Incluye bibliografía)

Rondolino, Gianni

1990 *Casa Ejzenstejn*
Editrice La Stampa. Torino, Italia
190 págs.

Sadoul, Georges

1957 *Historia del Cine I. La Época Muda*
Ediciones Losange. Buenos Aires, Argentina
285 págs. Trad. del francés José Agustín Mahieu

1996 [1972] *Historia del Cine Mundial*
Siglo Veintiuno Editores. México, D.F.
828 págs. (Incluye bibliografía)

Serralde Ruiz, José María

1999 *Orígenes de la composición serial en México*
Impresión personal.. México, D.F.
45 págs. (Incluye bibliografía)

Stuckenschmidt, H.

1960 *La música del siglo XX*

Guadarrama. Madrid, España
255 págs. (Incluye bibliografía)

Taibo I, Paco Ignacio

1988 *Gloria y Achaques del Espectáculo en México 1900-1929*
Ediciones Leega/Júcar. México, D.F.
126 págs.

Talavera, Mario

1958 *Miguel Lerdo de Tejada:Un músico ejemplar*
Compas. México, D.F.
225 págs.

Taylor, Peter

1999 *Modernities. A geohistorical interpretation.*
Ed. Blackwell Publishers. Oxford, Reino Unido (Incluye bibliografía)

Torres Bodet, Jaime

1986 *La Cinta de Plata*
Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.
183 págs. Luis Mario Schneider (compilador)

Vaidovits, Guillermo

1989 *El Cine Mudo en Guadalajara*
Universidad de Guadalajara. Guadalajara, Jalisco
115 págs. (Incluye bibliografía)

Zea, Leopoldo

1968 *El positivismo en México*
Fondo de Cultura Económica. México, D.F.
(Incluye bibliografía)

7.1.2 Compilaciones y artículos en publicaciones períodicas.

Ávila Espinosa, Felipe Arturo

1991 "La ciudad de México ante la ocupación de las fuerzas villistas y zapatistas." en *Estudios de Historia*. Págs. 107-128. Editor: Álvaro Matute.

Contreras Soto, Eduardo

1992 "El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado" en *Heterofonía (revista)*. Págs. 53-59. Editor: Juan José Escorza (Director).

De los Reyes, Aurelio

1983 "La música en el cine mudo" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Págs. 99 - 124. Editor: Instituto de Investigaciones Estéticas.

1984 "La lecutra de diez obras del género chico mexicano del porfirismo" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Págs. 131-176. Editor: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Del Río, Ignacio

1986 "Manuel Calero y Esteban Maqueo Castellanos: Dos opiniones sobre la solución histórica del porfirismo" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. Págs. 137-154. Editor: UNAM.

Delahanty, Guillermo

1994 "T.W. Adorno y el cine" en *Versión Vol. 4: Etnografía y comunicación*. Págs. . Editor: De la Peza, Carmen.

García, Gustavo

1994 "Que los que aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contempoános y el cine" en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica.*Editor: El Colegio de México.

Mantecón, Ana Rosas

1998 "El cine y sus públicos en México. Un balance bibliográfico." en *Versión Vol. 8: El cine y la Memoria (UAM)*. Págs. 227-243. Editor: Carmen de la Peza. Et. Al.

Matute, Álvaro

1991 "Reseña Bibliográfica. Charles A. Hale." en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de Mé*. Págs. 280-284. Editor: Álvaro Matute.

Ponce, Manuel M.

1921 "Su majestad el Fox" en *México Moderno (revista)*. Págs. 180-181. Editor: Enrique González Martínez (Director).

Ysunza, Rosana

1998 "Breve historia de la Escuela Nacional de Música." Inédto.

Zanolli Fabila, Betty Luisa

2002 "Planes de estudio en la historia del Conservatorio Nacional de Música de México" en *Conservatorianos No. 2*. Editor: Avilés Fabila, René.

7.1.3 Documentos electrónicos.

American Antropological Association

2003 AAA Style Guide.
Libro en formato Adobe Portable Document File. American Antropological Association. US.

Baco, Riva; Bogart, Richard S. et. al.

2004 Base de datos Opera Glass (en el servidor de la Universidad de Standford).
http://opera.standford.edu accesado el 01.06.04

Carou, Alain

2003 Conférences de l'École des chartes: L'invention du « film littéraire », ou comment le cinéma français rencontra les écrivains. Lundi 24 mars 2003.
Documento electrónico. http://elec.enc.sorbonne.fr/document7.html , accesado el 12.12.03.

Coujard, Dominique

--- Georges Méliès, le père des trucages cinématographiques.
http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/fx/fxm.htm , accesado el 01.04.04.

Malaspina University College

1995 Malaspina Great Books: Engelbert Humperdink. Documento electrónico.
http://www.mala.bc.ca/~mcneil/cit/citlchumperdinck.htm , accesado el 23.04.03.

Nello Vetro, Gaspare

1998 Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato del Ducato di Parma e Piacenza.
Biblioteche gli Archivi del Comune di Parma. Parma, Italia.
Documento electrónico. http://biblioteche.comune.parma.it/dm/1773.htm ,
accesado el 15.04.03.

7.1.4 Discografía mínima.

Ensemble Musique Oblique

2000 "L'Assassinat Du Doc De Guise, Op.128" en
Saint-Saens: Carnaval des animaux, zoological fantasy No1-14; Quintet in Am.. Harmonia Mundi – musique d'abord.

Caetani, Oleg ; Stefani, Susana ; Wefing, Dieter; Stadtischer Opernchor

2000 "Sinfonia del Fuoco (For The Film Cabiria)" en
Pizzetti: Concerto; Cabiria. Marco Polo. Italia.

7.1.5 Diarios consultados.

El Imparcial, *El Independiente*, *El Demócrata*, *El Liberal*, *El Monitor, El Monitor Diario de la Mañana*, *El Nacionalista*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *Excélsior*, *El Norte y El Pueblo*; las revistas y suplementos *La semana ilustrada*, *Multicolor*, *Arte y Letras*, *Pegaso*, *Revista México, Zig-Zag* y *El Hogar*.

8 ÍNDICE